POWIEŚĆ POLSKA

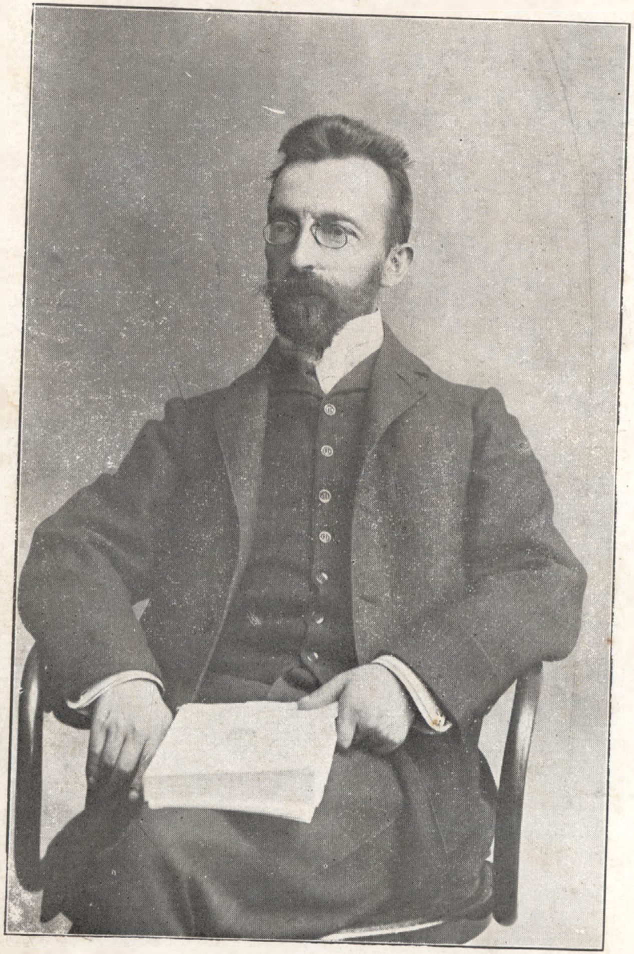
1908—9.

ERRATA.

str. 114, wiersz 21, po „od klucza“ brak słów „ale widzianych z bezwzględną, przesadną, miejscami aż komiczną adoracją“.

str. 137, wiersz 19, ma być „trybunów ludu, w najlepszem tego słowa znaczeniu.

str. 157, wiersz 24, ma być „rysów poszczególnych postaci“.



NOWOŚCI LITERACKIE TOM XXXVII.

ADOLF STRZELECKI.

Powieść polska
1908—9.

Z PORTRETEM AUTORA

WARSZAWA—1910.
Wydawnictwo księgarni St. Sadowskiego.
ULICA ZŁOTA 1.

Redaktor **Stanisław Sadowski.**
Wydawcy: **Stanisław i Wiktorja Sadowscy.**
Odpowiedzialny za redakcyę we Lwowie **K. Pepłowski.**

Druk Ksawerego Trębińskiego, Senatorska 8.

I.

„Duma o hetmanie“ tuż po „Dziejach grzechu“...

Trudno wyobrazić sobie kontrast większy, większą „inność“ tematu, techniki, formy, większy przerzut nastrojów z jednego bieguna na wręcz przeciwny; — trudno wyobrazić sobie większą różnicę tworzywa jednego i drugiego z dzieł tych, różnicę epoki, środowiska, jawiących się postaci, motywów przewodnich.

„Dzieje grzechu“, — to dzień dzisiejszy w swym odrębnym kolorycie i typie; to wiwisekcja dusz współczesnych, dobywanie na jaw ich najgłębszych tajni, nieraz im samym nieświadomych; — to chwytanie na gorącym uczynku współczesnego nam życia, marnych, efemerycznych jego radości, najstraszniejszych i najohydniejszych upadków i cierpień, szarych, powszednich, a najokropniejszych tragedji, których szkielety przynosi każda doba, co przemija.

I po tem—mimo wszelką potęgę twórczą, moc uczucia, genialność — wprost sadystycznem lubowaniu się w wyrosłych zawsze na zapłodnionej erotycznym pierwiastkiem glebie, bólach i ociekających serdeczną krwią cierpieniach i kątastrofach, — po tem wprost sadystycznem członkowaniu wyjątkowo ciekawej i bujnej, ale bezwzględnie dzisiejszej duszy kobiecej,—przejasny, przeczysty, również do głębi, ale innymi czynnikami wstrząsający dramat fenomenalnej, genialnej, męzkiej — męzkiej w znaczeniu najwznioślejszem, najszlachetniejszem, najheroiczniejszem, — duszy „wczorajszej“ z przed lat kilkuset, a raczej nie dramat, jeno na wskroś subjektywna wizja dramatu, duma o dramacie, wspaniała liryczna fantazja orlego ducha, przed którym stanęły sny—jak mówi Słowacki w „Samuelu Zborowskim“—

...jak liczny wróg
I stworzył świat, jak tworzy Bóg;
Ale nie świat realnych scen,
Lecz nikły świat—jak ze snu sen.

Ale ten „nikły świat“, ten „ze snu sen“ posiada przedziwną, odrębną, sobie tylko właściwą realność, plastykę, suggestywną potęgę. Nieprzepartą mocą narzuca wiarę w swe istnienie, staje przed oczami plastyczny, barwny, żywy, chociaż senne tylko widziadła

przynosi, dumy o czynach i uczuciach, a nie czyny same i ich motory: uczucia, — senne widziadła, niby w ramy przekunsztowne i przepiękne, w ostatnie momenty żywota męża bohaterskiego ujęte, męża, w którym w całej idealnej czystości, w niedościgłym wymiarze przejawiło się to, co on sam skromnie „cnotą“ nazywa, a co w naszem zrozumieniu jest najczystszem bohaterstwem, wieczną nauką obowiązku ofiary z siebie na ołtarzu ojczyzny...

Jak we wszystkich innych dziełach Żeromskiego, tak i w tem, ze wszystkich — nie przesądzając przyszłości — najdoskonalszem i najwznioślejszem złożony jest olbrzymi skarb uczucia: bólu i tęsknicy, żalu i miłości. Ale po raz pierwszy ponad bólem i tęsknicą, żalem i gniewem góruje miłość,—miłość ogarniająca naród cały, jego przeszłe i przyszłe pokolenia,—ta miłość która jedna tylko daje siłę wzlotów najwyższych, jasnowidzeń proroczych, rozjaśnia boskiem światłem żałosne jeremiaszowe treny, straszne ezechjelowe widzenia. Ta miłość, co z smutkiem patrzy w mimo wszystko serdecznie umiłowaną przeszłość, z grozą i wstrętem w teraźniejszość, z ufnością, nadzieją i wiarą w przyszłość.

A jeśli na widok grzechów i katastrof przeszłości gniew, żal, rozpaczne uniesienie porywa go wobec tej „wolnej, kresu nie zna-

iącej duszy polskiej“—„niełacnej, krnąbrnej, samą siebie szaleństwem chłoszczącej, samej sobie nieznanej i nikomu niewiadomej“, jeśli patrząc na teraźniejszość, Żeromski-tej duszy „nietylko się boi, lecz lęka“ i drży przed nią, —to wobec przyszłości ma nietylko nadzieję, ale i wiarę niezachwianą, bo wie, że „jest w orszakach ludzi polskich geniusz lotny, jest od przemocy zamęczona czcigodna wola“ —wie, że „są ludzie nowożytnej Polski o duszy niebiańskiej, motyle cudnoskrzydłe rodu człowieczego, kwiaty cudowne w rubasznem pustkowiu“ i przysięga, że „przez trud tych dusz w Polsce samotnych, wydźwignie się anioł jej wewnętrzną mocą swoją z cielesnej poczwary“, — wierzy w to Żeromski i przysięga, że tak będzie, tak samo, jak przysięgał i wierzył umiłowany przezeń rycerz bez trwogi i zmazy, polski Bajard, którego dogmatem życiowym była ta wiara, wypowiedziana przezeń w jego własnych słowach, jedynie godnych by jaśniały na jego grobowcu: „Nie wiem, jeśli zwyciężać możem. Wiem, że zwyciężeni być nie możem“.

Tylko wielka miłość, przepotężne—innego słowa tu użyć nie wolno—*natchnienie* stworzyć mogło dzieło tak cudnie piękne, tak jednolite, tak bezpośrednie, tak górne nastrojem i tak szczere.

A z głębi i mocy natchnienia wynika także ów niedościgły czar iście doskonałej formy, języka wszystko zdolnego wypowiedzieć, dla każdego odcienia uczucia, odcienia nastroju, każdego drgnienia duszy zdolnego znaleźć godny, idealny odpowiednik w słowie. Po raz pierwszy w całej swej twórczej działalności Żeromski wzniósł się na te wyżyny, po raz pierwszy treść i forma łączą się w idealnej, niedościgłej harmonii. To też „Duma o hetmanie“,—a w szczególności jej prolog i epilog—to arcydzieło słowa i ekspresji, jakich literatura polska ma zaledwie kilka.

Bezwzględnie subjektywny temperament twórczy Żeromskiego, tem swobodniej jeszcze przejawiający się w na wskroś lirycznym poemacie prozą, w tym żywiołowym wybuchu indywidualnych nastrojów i marzeń twórcy temperament niekrępowany tu zawsze mu ciążącemi trudnościami kompozycji i architektury, musiał dziełu temu nadać typ zupełnie odrębny, musiał dać w niem absolutnie szczery wyraz osobistym przekonaniom i wierzeniom artysty. Świat, który on tu tworzy jest jego własnym światem, na jego własny obraz i podobieństwo stworzonym; historjozoficzne sądy i oświetlenia pojawiających się, acz widmowo, dziejowych postaci są wyłączną własnością ich twórcy, a do objektywnej pra-

wdy rościć sobie nie mogą pretensji. Ale zresztą czy tych „objektywnych prawd“ niema tyle, ile jest myślących poważnie jednostek, ile jest indywiduów rozważających sumiennie przeszłość narodu i szukających w niej gorączkowo orjentacji na dzień dzisiejszy i jutrzejszy? Czy tych „objektywnych prawd“ niema tyle, ile jest temperamentów, tradycji rodowych i klasowych, syntetycznych poglądów na świat i t. d.? To też nie zasadność i objektywna prawda historjozoficznych przekonań twórcy jest w dziele sztuki czynnikiem dającym mu walor i moc. Czynnikiem tym jest li tylko artystyczna wartość dzieła, przejawiająca się w niem potęga talentu i natchnienia.

A tą właśnie potęgą, tymi artystycznymi walorami, dzieło Żeromskiego pociąga ku sobie i przykuwa, wywiera swą nieprzepartą suggestywną moc, to niczem niezatarte wrażenie, wstrząsające do głębi i tych, których historjozofja twórcy, psychiczna rekonstrukcja dziejowych postaci przekonać i porwać nie są w stanie. Bez względu na punkt widzenia wobec przeszłości i stosunek do niej, każdy poddać się musi władztwu genialnego mistrza, uwierzyć w realność tego świata „nie realnych scen“,—świata, co „jak ze snu sen“, sen cudnie piękny i pamiętny na zawsze...

II.

Twórcą nowożytnej powieści jest Balzac. O nim ci, co po nim przyszli, powiedzieć mogą i muszą—jak Krasiński o Mickiewiczu —„my z niego wszyscy“.

Jak soczewka promienie, tak on połączył w sobie wszystkie pierwiastki, które w twórczości powieściowej były przed nim i obok niego. Miał w sobie, w rozmaitem ustopniowaniu, zarodki wszystkiego, co — po naszą współczesność przynajmniej — w twórczości powieściowej się pojawiło.

On tytanicznym rozmachem swego genjusza rozbił wszystkie okowy, rozsadził wszystkie pęta, które do jego czasów umysły twórcze same sobie nakładały. Dał powieści formę nieskończenie giętką i swobodną, w żadne kanony nieujętą, zdolną wszystko ogarnąć. Nadał powieści szerokość i majestat eposu, siłę i piorunowość dramatu, głębię i subtelność liryki. Wyrwał ją z grząskich nizin egotycznych wynurzeń dusz więcej i mniej

pięknych; wzniósł ją na wyżyny niebosiężne skąd ogarniać może nieskończone widnokręgi; podbił jej dziedziny bezmierne, w których panować może odtąd i panuje wszechwładnie.

On pierwszy przedmiotem powieściowej twórczości czyni życie we wszystkich jego przejawach; dąży do syntezy, ogarniającej wszystko, nie pomijającej niczego, od najpospolitszych zjawisk począwszy, aż po najfenomenalniejsze, od najprostszych aż po najbardziej złożone, od najłatwiej dostrzegalnych aż po najtajniejsze i najnieuchwytniejsze, od najrealniejszych aż po najmistyczniejsze i najtranscedentalniejsze.

Jego twórczość jest wizją twórczości wszechświata, a raczej tego świata, którego ośrodkiem i główną siłą twórczą jest człowiek, jako jednostka i jako arystotelesowe *zoon politikon*, jako całość sam w sobie i jako cząstka makrokosmu.

Dlatego też jego dzieło życiowe. *l'oeuvre*, jest nietylko tem, czem on je nazwał: „historją naturalną serc“ — *l'histoire naturelle des coeurs* — jest nietylko tem, czem Sainte-Beuve nazwał swe dzieło życiowe: „historją naturalną umysłów“ *l'histoire naturelle des esprits*—ale jest twórczością istotną, bo tworzy istotnie nowe światy, nowe syntezy uczuciowe, i umysłowe, i psychiczne, tworzy nowych ludzi, nowe typy — tworzy to, co za przykładem nauk przyrodniczych, niezbyt właściwie nazwać by można typami proroczymi, prospektywnymi; tworzy nowe wartości, przechodzące z skarbnicy jego ducha w zbiorową skarbnicę ludzkości, wzbogaca dusze ludzkie i ludzkość całą o nieocenione klejnoty.

Ale zawsze on z życia wychodzi, w życiu tkwi, życie ku sobie podnosi. Stopy jego wrosły w ziemię, a duch jego, bijąc przemocarnemi skrzydłami, unosi się w przestwory bezmierne, zawrotne, nieogarnione i cały świat ziemski, całą ludzkość porywa z sobą, z sobą unosi i wznosi do *swego* empireum.

Twórcą nowożytnej powieści jest Balzac.

On tę gałąź sztuki zdemokratyzował w najwznioślejszem, najwyższem tego słowa znaczeniu.

Nie uczynił tego ni Lesage w swym awanturniczym „*Gll Blasie*“, ni Marivaux w swej „*Vie de Marianne*“ czy swym „*Paysan parvenu*“, ni Restif de la Bretonne w swych nieraz subtelnie podpatrzonych pornografjach. Nie uczynił tego ni Goldsmith, ni Richardson, choć schodzą z górnych parnasów w życie potoczne mieszczan, pastorów i chłopów. Nie uczynił tego żaden romantyk; nie uczynił nawet i Stendhal.

Uczynił to Balzac.

Wprowadził on do twórczości powieściowej i uczynił jej przedmiotem wszystkie warstwy społeczne, wszystkie grupy zawodowe; wszystkie zrównał przed prawem twórczej wyobraźni, wszystkim nadał równe, nieograniczone bezpośrednie prawo obywatelstwa w powieści. Dość przerzucić (wydany przez Cerfbeera i Christophe'a) *Repertoire de la Comédie humaine*, by przekonać się, że od szczytów aż po niziny najmroczniejsze—począwszy od tak oderwanych od wszelkiej realności życiowej postaci, jak ów malarz w *Chef d'oeuvre inconnu*, aż po Vautrinów, od proboszczów i lekarzy wiejskich, wytwornych magnatek i giełdowych potentatów, aż po rycerzy przemysłu w wielkim stylu, jak Rastignac, lichwiarzy, jak Gobseck, wynalazców kosmetyków, jak Popinot, małomiejskich plotkarzy i chciwych, chytrych chłopów — niema warstwy społecznej, niema grupy zawodowej, której by Balzac nie włączył w zakres swej gigantycznej epopei, ale zawsze różniczkując każdą, rozbijając ją na typy indywidualne, wyodrębnione zupełnie.

Równolegle z tą emancypacją, z tem równouprawnieniem w zakresie twórczości powieściowej wszystkich bez wyjątku warstw społecznych, otwarciem dla wszystkich drzwi

na oścież i wyjściem poza nikły, egzotyczny światek bohaterskich rycerzy i czułych pasterek, idzie rozszerzenie zakresu tematów powieściowych, równouprawnienie wobec twórczości powieściowej wszystkich bez wyjątku przejawów życiowych. Odtąd miłość przestaje być jedyną namiętnością godną odtworzenia w sztuce, jedyną sprężyną wszystkich czynów i jedynym celem wszystkich dążeń, jedyną treścią wszystkich przeżyć i ich wyłącznem podłożem. W balzakowskiej wizji życia—jak w życiu—jest wszystko, są kłębiące się nieustannie wężowiska najrozmaitszych namiętności i popędów, najbardziej rozbieżnych dążeń i wysiłków; wspaniałe zamki na szczytach gór stromych kryją w sobie mnóstwo innych skarbów i wartości, prócz pięknych ciał zamkniętych za ich murami księżniczek.

Balzac gienjalną intuicją odczuwa przyjście epoki, której najgłośniejszem, panującem hasłem, będzie hasło walki o byt. Przeczuwa on i odtwarza w życiowem zastosowaniu zasadę *ofthe struggle for life*, którą po jego śmierci dopiero rozwinąć naukowo miał Darwin. Jego własne życie nie było zresztą niczem innem, jak nieustanną walką o byt, w najrozmaitszych kierunkach. Ale jego pojęcie walki o byt nie zamyka się w tem ciasnem korycie,

w jakiem je zawarła późniejsza ewolucyjna doktryna.

Odtąd i do powieści przenika ta stara prawda, że człowiek to nietylko samiec, czy samica, — że miłość, choćby jak huragan potężna, nie jest w stanie wypełnić całego istnienia ludzkiego, zapanować nad człowiekiem wyłącznie, zadowolnić wszystkich jego pragnień i marzeń, że są namiętności despotyczniej, trwalej panujące nad duszą ludzką, i one to właśnie nadają jednostkom indywidualne charakterystyczne cechy. *In anima vili* demonstruje to „Komedja ludzka". Chciwość (Gobseck), skąpstwo (Grandet), rozpusta (Hulot), zawiść (*La cousine Bette*), miłość rodzicielska (*Pére Goriot*), karjerowiczowstwo (Rastignac), żądza twórcza artysty (*Chef d'oeuvre inconnu*) czy wynalazcy (Baltazar Claës), — oto niektóre z mnóstwa motorów życia, namiętności, nadających życiu jednostki odrębny, niezmienny kierunek i charakterystyczny koloryt, wypełniających je w całości, tak, że na czynniki inne niewiele zostaje miejsca.

Powiedział Goethe, że szekspirowe postacie są „jak zegary idące, ze ścianami i cyferblatem z kryształu; pokazują bieg godzin, ale widać zarazem skład kół i sprężyn, nadających ruch wskazówkom". To samo,

z takiem samem uzasadnieniem powiedzieć można i o postaciach Balzaka. Ale i o całem jego dziele życiowem. Poprzez przejrzyste, kryształowe ściany, widać skład i ruch całej maszynerji społecznej, widać przeróżne koła, kółka, sprężyny, transmisje, łączące się wzajemnie i wzajem na siebie działające. Indywiduum samo w sobie usuwa się na plan drugi; na plan pierwszy wysuwa się jego stosunek do życia, do wszystkich czynników życiowych, z którymi się styka i łączy. Balzac pierwszy w twórczości powieściowej celem jej czyni symbjozę jednostek, współżycie, oparte na mnóstwie innych pierwiastków, a nie wyłącznie tylko na miłości i płciowym popędzie i na wynikających z tego awanturach i perypetjach.

Dzięki Balzakowi, stosunek twórczości powieściowej do życia stał się inny, niż był poprzednio, zmienił się radykalnie. Balzac anteuszowem oparciem twórczości powieściowej o matkę-ziemię, życie, dał jej niewyczerpaną żywotność, niewyczerpaną siłę, zdolność nieustannego przetwarzania się, przystosowywania do ewolucji innych dziedzin twórczych ducha ludzkiego i wszechświata, oddziaływania na tę ewolucję—dał jej zdolność i możność ogarniania coraz to nowych światów, zdobywania coraz to nowych dzierżaw.

Wprowadził on w powieść szekspirowy kanon twórczości, tak jasno i dobitnie wypowiedziany w słowach Hamleta do aktorów: „Sztuka ma pokazywać cnocie jej własne rysy, śmieszności jej własny obraz, a epoce i *duszy* czasu ich własny kształt i odbicie“.

Od Balzaka do naszej twórczości powieściowej droga nie tak daleka, jakby się zdawało.

Od Kraszewskiego i Korzeniowskiego począwszy, twórczość ta coraz szybszem tempem dąży ku życiu, coraz silniejszymi węzłami z niem się łączy, coraz głębiej zapuszcza w niem korzenie, coraz głębszemi sztolniami wkopuje się, wdziera w jego wnętrza i dobywa stamtąd coraz to nowe pierwiastki, by z nich czynić coraz to nowe syntezy.

Przy całej samodzielności, odrębności i „inności“ talentów (Sienkiewicz, Orzeszkowa Prus; — Reymont, Berent, Sieroszewski, Żeromski, który w „Dumie o hetmanie“ tylko pozornie odwraca się od współczesności, a w gruncie rzeczy o niej tylko myśli i na nią patrzy), linja ta wyraźnie jest widoczna i snuje się, jak czerwona nić, poprzez najrozmaitsze kierunki, tendencje i umiłowania estetyczne, metafizyczne i społeczne, wiążąc wszystko w jedność nierozerwalną i litą.

Ta — mimo wszystką różność i samodzielność dróg i środków—stanowcza jedność

celów i dążeń, jest poza wszystkiem innem wynikiem dwóch jeszcze czynników. Przedewszystkiem nierozerwalnej łączności ewolucyjnej. Sztuka polska, od początków swych aż po dni dzisiejsze, była i jest realistyczną. Realistyczną w najczystszem tego słowa znaczeniu.

Realizm—to zasadniczy pierwiastek twórczości Kochanowskiego i Skargi, Potockiego i Paska, Krasickiego i Węgierskiego, Fredry i Malczewskiego, Krasińskiego i Mickiewicza i nawet najmistyczniejszych, najnierealniejszych na pozór wizji Słowackiego i Wyspiańskiego.

I w tem jest łączność twórczości polskiej z najpotężniejszą, najwyższą twórczością Zachodu. Bo realistyczną była zawsze wszystka, istotnie wielka sztuka,—sztuka Homera i tragików greckich, przedrenesansowych nowelistów włoskich i Danta, Kalderona i Lope de Vegi, Moliera, Szekspira i przed-i poszekspirowych dramaturgów angielskich, Lesage'a i Beaumarchais'go, Goethego i Balzaka, Stendhala i Dickensa, Tołstoja i Dostojewskiego, Hebbla i Ibsena.

Realizm—w sztuce, nie metafizyce,—to dążenie do *prawdy*, a nie litylko do *rzeczywistości;* nie ślizganie się po powierzchni pozorów, lecz docieranie do jądra rzeczy i isto-

ty zjawisk; to nie konstatowanie stanów posiadania i ich odtwarzanie, lecz tworzenie nowych *realnych* wartości w każdej dziedzinie sztuce dostępnej. To życie, a nie bytowanie; to budowanie na granitowych podwalinach, a nie bujanie w obłokach; to czyn, a nie bierność; to szczerość bezwzględna, a nie adziamskimi kobiercami przepysznej frazeologji osłaniane starannie kłamstwo — choćby bezwiedne na poły, — jednostki artystycznej wobec samej siebie.

Sztuka polska zawsze była i jest w swych najwybitniejszych jednostkach twórczych — realistyczna. A stąd wynika i jej stosunek do życia i do wszechświata.

Stosunek ten jednak normuje i czynnik drugi: środowisko, w którem sztuka polska się rozwijała i rozwija od stu lat przeszło.

Środowisko to straszne i pełne smutku, nieustannych wstrząśnień i katastrof. A wśród tej nocy ponurej i dusznej jedną z niewielu gwiazd, migocących na widnokręgu jest — sztuka. Była ona nieraz tą „iglicą, kierującą zawsze na północ“, o której mówi Mickiewicz w „Księgach pielgrzymstwa“. Była ona jednym z najważniejszem czynników *społecznych* w najszlachetniejszych tego słowa znaczeniu.

Musiała więc tkwić w życiu, a nie zamykać się w wieżach z kości słoniowej. Czyniła to w części świadomie, w części bezwiednie nawet.

I ten sam typ, te same charakterystyczne właściwości przejawia powieść polska dziś, w epoce swego najwspanialszego rozkwitu.

Nie wynika stąd jednak wcale, by sztukę wogóle, a twórczość powieściową w szczególności, mierzyć było wolno i można jakimkolwiek społecznikowskim, czy partyjnym łokciem od prawej, czy lewej strony, — oceniać ją wedle przejawiających się w niej tendencji, społecznych i etycznych umiłowań i ideałów twórcy.

Wolno — jak Piotr Chmielowski — stawiać sobie za dogmat, że „zasługi pisarza mierzyć się u nas musi dziś i długo jeszcze, nie tyle doskonałością wykonania, ile rodzajem zasad i dążności przezeń szerzonych“, — ale nie wolno tego działania moralizatorsko-dydaktycznego nazywać krytyką estetyczną.

Będzie to analiza i ocena współczesnych prądów intellektualnych w dziedzinie etycznej i społecznej; będzie to śledzenie odbicia i szerzenia się, stosowania tych prądów w literaturze współczesnej i w tem, co za nią uchodzi, albo chce uchodzić; będzie to — może zresztą, dzięki indywidualności sędziów, i doniosła — działalność moralizatorska i propagandystyczna. Ale nie będzie to nigdy analiza ściśle

estetycznych i artystycznych wartości, krytyka w ścisłem tego słowa znaczeniu, ta krytyka, która—jak powiada Ernest Hello—winna być „sumieniem sztuki“, odróżniać twórczość istotnie artystyczną od tego, co nią nie jest, choć jest może nawet pierwszorzędną wartością etyczną, czy naukową.

Kryterjum sztuki, to *piękno* w tem słowa pojęciu szerokiem, jakie miał już nawet stary Boileau, gdy twierdził, że

Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

Kryterjum sztuki, to owe wrażenia, które li tylko jej dzieła wywołać są w stanie. To — w szczególności w stosunku do powieści,—owa suma wzruszeń, przeżyć, nastrojów, psychologicznych analiz i odkryć, twórczych syntez, ujętych w artystyczną formę, która wyróżnia dzieło sztuki od innych dzieł twórczości ducha ludzkiego.

A pamiętajmy, że — jak to powiedział Ignacy Matuszewski — „wyraz *forma* ma w estetyce znaczenie nierównie szersze i głębsze, niż w słowniku życia codziennego. Forma artystyczna to nietylko strona zewnętrzna dzieła, lecz cała jego istota, zlanie się treści z kształtem, idei z wyrazem, ducha z ciałem w jedność absolutną i nierozerwalną“.

....

III.

Nieustanna dążność powieści polskiej do wchłonięcia w siebie wszystkich przejawów życia sprawiła, że przewroty i przemiany ostatnich lat wywarły na nią wpływ wielki.

Otwarły się przed nią dziedziny życia, dotąd zamknięte dla niej przez siły, poza nią stojące. Otwarły się przed nią nowe światy czynów, zamierzeń, dążeń, cierpień i radości, walk, klęsk i tryumfów,—nowe światy myśli, uczuć i namiętności. Stanęły przed nią nowe kształty, nowe wybuchowe formacje geologiczne, nowe zbiorowiska ludzkie o innej psychice indywidualnej i kollektywnej, innem podłożu intellektualnem, etycznem i uczuciowem, — typy o innej linji rozwojowej, innem ustosunkowaniu narządów psychicznych. Stanęły przed nią inne środowiska życiowe, widnokręgi, światła i cienie, dotąd w sztuce polskiej nie zużyte.

I oto — jako próba syntezy tych nowych pierwiastków artystycznych—powstaje pierw-

sze dzieło wielkie, silne, męskie, pełne przedziwnego uroku: Sieroszewskiego „Małżeństwo. Powstaje kilka nowel Reymonta; powstają Daniłowskiego „Jaskółka“; powstaje Brzozowskiego „Płomienie“.

Najgłębiej w ten świat zaledwie dotąd znany, sam w sobie zamknięty, istniejący poza ramami tak zwanego normalnego życia, sięgnął Wacław Sieroszewski. On jeden — prócz Reymonta (nowela„ Zabiłem“ w zbiorze „Na krawędzi“) który z gienialną wprost intuicją stworzył mistrzowski typ bojowca — zabójcy — on jeden tylko z wspaniałą, imponującą, męską objektywnością, z rzadkiem w literaturze świata jasnowidzeniem artystycznem, twórczem, zdołał przeniknąć na wskroś i poznać psychikę tych jednostek wyrzuconych—jak już powiedziałem—poza nawias tak zwanego normalnego życia i z dobytych tam pierwiastków uczynić nową, przepiękną syntezę („Małżeństwo.—Być albo nie być.—Tułacze“. Kraków 1910, wyd. drugie).

Sieroszewski to talent *kat'exochen* męski, a przytem dojrzały, świadomy swych środków i celów i swego zakresu. Sfera jego twórczości niezbyt rozległa, ale w tej którą sobie obrał, którą ukochał jest mistrzem i panem wyłącznym, bez współzawodników i bez na-

śladowców nawet. Nikt tak jak on nie wyczuwa psychologji spiskowca, czy to kryjącego się przed pogonią, czy cierpiącego w niewoli, czy wygnańca rzuconego w lodowate pustynie Sybiru, w tajgi nieprzebyte, w jakuckie jurty. Nikt tak jak on nie czuje, nie stwarza tego życia, tego pejzażu północnych krańców świata, tych odrębnych, poza ramy kultury wytrąconych sfer.

Szczery to i wielki artysta. Zdolny wznieść się nawet wobec najbardziej umiłowanego, najbardziej i jego duszę wzruszającego tematu, na wyżyny zupełnej objektywności artycznej, twórca daleki od tych fanatyków idei dla których wszystko — nawet i artystyczna działalność—jest tylko bronią, środkiem propagandy i walki. Z chwilą gdy jako twórca ima się pióra górę w nim bierze artysta, oddający wszystko co ma w sobie w służbę sztuki, w służbę swej artystycznej twórczości. Jego twórczość jest pełna powagi, dostojności i spokoju, choć nigdy nie jest posągowo zimna a zawsze pełna miłości. Nic niema w nim pozy, nic sztuczności; nigdy nie szuka umyślnie, nie wysuwa na plan pierwszy szarpiących wszystkimi nerwami efektów. Najwybitniejszą jego cechą: prostota i właśnie dzięki tej przedziwnej prostocie tak potężnej, druzgocącej, na zawsze niezatarte wrażenie pozostawiającej mocy nabie-

rają tragedje, których w dziełach jego nie brak, szczególnie w tych trzech dramatach życiowych zawartych w ostatnim tomie.

Ze wszystkich dzieł Sieroszewskiego najdoskonalsze, najwyższe, — to „Małżeństwo“. Ta tragiczna idylla dwojga wygnańców rzuconych na północ daleką i tam złączonych z sobą przez przemócarną wolę... przypadku. Nigdy może z tak głębokiem, nieomylnem wyczuciem ujęta nie została tragiczna walka dwojga istot, które złączywszy się z sobą w momencie szału, w momencie upojenia wiosną życia, jej szałem i niezwyciężonym popędem, — w momencie najwyższego napięcia lęku przed samotnością, czują, gdy szał minął, że ani bez siebie, ani razem z sobą żyć nie mogą,—że dusze ich są jak dwa niestrojne tony, które nigdy eufonicznego dźwięku nie dadzą, — że zamiast stać się wzajemnie źródłem dośmiertnego, najwyższego szczęścia, stały się wzajem dla siebie źródłem dośmiertnego cierpienia, nieutulonej tęsknicy i żalu, dośmiertnego *taedium vitae*...

Obok tej tragedji uczucia, które od wiek wieka, w każdym poszczególnym wypadku niczem innem nie jest, jak walką jednej płci o panowanie nad drugą, daje Sieroszewski dwie inne tragedje cierpienia, na innym osnute motywie: tragedje bezpłodnej ofiary,

beznadziejnych męczarni, tej niedoli, której imię w ostatnich kilku latach—legion.

Jeśli w „Małżeństwie“ niedościgle piękne — jak zawsze u Sieroszewskiego — pejzażowe nastroje łagodziły nieco tragiczny koloryt, — nawiasem mówiąc, pejzaż jest tu nietylko tłem akcji, ale jej współaktorem—to w obu drugich tragedjach niema tych łagodzących wrażeńie czynników. Tu Sieroszewski objektywnością swą, spokojem i prawdą wywiera niebywałe wrażenie; to dantejskie piekło wstrząsa do głębi swą grozą, a jednak nigdy nie przestaje być dziełem sztuki wielkiej, szczerej i poważnej.

Tych wyżyn jakie Sieroszewski swemi opowieściami osięgnął, nie dosięgły inne dzieła na tle rewolucyjnych wypadków osnute. Tej prawdy w odtworzeniu postaci ofiar tej doby nie ma w nich również, ani tak rozległej skali typów i ich duchowej wartości.

„Jaskółka“ Daniłowskiego, to nie artystyczne przetworzenie katastroficznych wybuchów ostatnich lat, tej krótko trwałej wiosny, po której natychmiast przyszły zamieci straszne, burze i mroki nieskończenie długiej zimy. To nie próba artystycznej transpozycji tego, na co wszyscy patrzyliśmy, cośmy wszyscy przeżyli.

Są to snopy światła, rzucone w mroki duszy współczesnej; wysiłki pochwycenia *in statu nascendi* tych prądów życiowych, które, istniejąc w utajeniu z dawien dawna, stopniowo dochodzą do coraz większego napięcia i wartkim swym prądem wyżłobiły już niezatarte i głębokie rysy w zbiorowej duszy współczesnej.

Nie jest to jednak synteza tego „podziemnego" życia, które wulkanicznymi wybuchami wydziera się na światło dzienne. To jeno kilka ogniw olbrzymiego łańcucha, co nieustannie rozbijany i rozrywany, wciąż nanowo się zrasta i wiąże. To jeno szereg postaci tych „bezdomnych tułaczy, wędrujących siewców, niestrudzonych pielgrzymów, w gromach niebezpieczeństwa pogodnych i spokojnych". A obok nich, wobec nich, wcale duża skala typów innych, od najnieszczęśliwszych rozbitków życiowych począwszy, aż po tych, co syci i zadowoleni z siebie i swego bytowania, zamykają się w swej ślimaczej skorupie i poza nią wyjść nie chcą, albo i nie mogą. Ale i wśród nich zjawiają się już „jaskółki". gońce „nowej wiosny", rwące się precz z mroku, ciasnoty, mrożącego je do cna zimna — ku przestworom szerokim, słońcu i innemu istnieniu ludzkości...

To współczesne życie; raczej szmat jego. Kilka kart i rozdziałów z „historji naturalnej" współczesnych dusz i współczesnych serc.

On a les qualités de ses defauts, ale tak samo *on a les defauts de ses qualités.*

Daniłowski wywiera wielkie wrażenia swą siłą liryczną; to jego *faculté maitresse*, najwybitniejsza cecha jego indywidualności artystycznej. Stąd jego maestrja w uplastycznianiu uczuciowych momentów, choćby bardzo subtelnych, tak misternych i nieuchwytnych, jak puch na skrzydle motylem, jak woń kwiatów, omdlewających w wieczór letni. Stąd wdzięk, plastyczność w odsłanianiu tajników, odcieni uczucia, najbardziej ze wszystkich zapalającego i podniecającego liryczną wyobraźnię twórczą: — miłości. Stąd suggestywna potęga jego dzieła gdy działa nastrojami pejzażowymi, które u niego są istotnie „stanami duszy"—*états d'âme.* Stąd jego przekonywująca szczerość, gdy chwyta na gorącym uczynku ból, smutek, tęsknicę, litość, współczucie i wszystkie z każdem tych uczuć związane, koncentryczne kręgi wzruszeń.

Ale stąd i wszystkie ujemne strony jego twórczości.

Każdy twórca wszechwładnie panuje tylko nad temi kategorjami uczuć, namiętności, popędów, które sam jest w stanie przeżyć

w swej wyobraźni, które w ich istotnej treści posiadł potencjonalnie niejako, podobnie, jak dobry aktor posiadać je musi w ich mimice zewnętrznej. Skala przeżyć Daniłowskiego jest wcale duża, ale ilość ich i rodzaj ograniczony typem jego talentu. To też ilość postaci, które jest w stanie stworzyć tak, iż żyją swem własnem samodzielnem życiem, jest ograniczona, zamknięta właściwie w tym jednym typie, który mu najbliższy, którego psychikę posiadł zupełnie, we wszystkich, najdrobniejszych, najsubtelniejszych odcieniach.

To też świetnie, z wprost doskonałą plastyką, wszechstronnem wykończeniem tworzy postacie takie, jak: Dulka, Linowski, Rudny, Marek Żórawicki, Elżunia, „jaskółka“, Kwaszewski. Ale gdy spotka typ inny (Orski), to ująć go wszechwładnie nie zdoła i choć go przeprowadzi na pozór najkonsekwentniej, jednaknie wyposaża go w tę życiową siłę i bezpośredniość, jaką mają postacie tamtej kategorji.

Daniłowski nie ma w sobie tej wspaniałej, imponującej objektywności, która n. p. Sieroszewskiego „Małżeństwu“ nadaje tyle specyficznego czaru. Jest on nawskroś subjektywny. Podobnie, i w wyższym jeszcze stopniu, niż Żeromski, z pod którego wpływu zresztą wydobyć się nie może, naśladując go nawet bezwiednie w poczęciu i charakterystyce wielu postaci—Daniłowski kocha i nienawidzi, potępia i wielbi ludzi przez siebie stworzonych. Jednych wyolbrzymia, drugich pomniejsza; na jednych koncentruje wszystkie światła, na drugich wszystkie cienie. Działa przedewszystkiem kontrastami, nieraz bardzo subtelnie; nieraz jednak zbyt grubo i niewyszukanie, wypadając wtedy z tonu, wpadając w zbyt łatwą, zbyt powierzchowną satyrę i karykaturę. Zbyt łatwą, a tworzącą niemiły rozdźwięk, bo za mało artystyczną w zestawieniu z wysokim poziomem i stylem całości dzieła.

Dość wspomnieć o kilku scenach na wsi, o przerysowanej, zupełnie niedociągniętej do stylu całości, postaci starego rezydenta - pieczeniarza, stanowiącej—mimo swą banalność—niezużytkowany odpowiednio materjał na wyborną kreację. Dość wspomnieć o serji zupełnie nieudałych karykatur „sytych burżujów“ i karjerowiczów, stanowiących otoczenie Orskiego w Warszawie, których lepiej było odstąpić Weyssenhofowi, bo ten zdołałby im dać właściwą plastykę i *vim comicam*, właściwą charakterystykę i życie. Zamiast oświetlić, wyjaskrawić ewolucję Orskiego, ten banalny epizod, pełny postaci nienaturalnych, nieszczerych artystycznie, choć życiowo prawdziwych, psuje nastrój swą rozwlekłością,

rozsadza ramy, wyskakuje z nich, czyni wrażenie misy z kiełbasą i kapustą i kufla piwa na prześlicznem boulowskiem biurku.

Zwarta, jędrna, harmonijna, celowa budowa architektoniczna całości, tak charakterystyczna dla powieści i dramatu Francuzów, jest w powieści polskiej rzadkością.

Nie ma jej i ostatnia powieść Daniłowskiego. Dobrze jest zbudowany tom pierwszy; ale za to drugi szwankuje wielce pod tym względem. Tempo zwalnia się w nim do niemożliwości; rzecz wlecze się z trudem, jak po grudzie; zbyt rozwlekłe, najczęściej niewiążące się z sobą wcale epizody rozpraszają się na wszystkie strony, nie koncentrują się około żadnego kośćca. Twórca—jak *Zauberlehrling* Goethego—nie panuje nad siłami, które rozpętał; one panują nad nim; czuć znużenie, brak nieustannego a koniecznego stopniowania, świadomego dążenia do jakiegokolwiek celu, silnego ujęcia tematów i energicznego związania i napięcia wszystkich motywów w finał wstrząsający nawskroś. To też—nadzwyczaj piękne zresztą—zakończenie: śmierć „jaskółki“,—nie czyni takiego wrażenia, jakieby czynić powinno i mogło. Właściwie powieść kończy się z śmiercią Halszki; wszystko, co po tem, to epilog zanadto rozwlekły, rozbity na mnóstwo

obrazów, niektórych pięknych i doskonałych, innych bladych i zbytecznych.

Daniłowski należy do tych kilku twórców polskich, którzy tak wiele posiadają, że i wiele od nich wymagać wolno. Wady jego dzieła—jak już powiedziano—wynikają z jego zalet, a zalety to duże. Są w jego ostatniej powieści karty piękne, wzruszające do głębi. Są analizy i syntezy psychologiczne bystre, silne, śmiałe, otwierające nowe widnokręgi. Słowo polskie jest w jego ręku powolnem tworzywem,—szczególniej w chwilach lirycznego napięcia—instrumentem, z którego dobywa te barwy dźwięków, które chce dobyć.

Daniłowski w powieści swej sięgnął w życie współczesnego pokolenia, tego, które dziś doszło lub dochodzi do pełni męskiego rozwoju. Brzozowski w „Płomieniach“ sięga dalej wstecz, probuje wskrzesić pokolenie, które dziś już rozsypało się w proch, albo, reprezentowane przez nieliczne niedobitki, bytuje jeszcze w starczem niedołęstwie.

Jest to *sui generis* powieść historyczna. A raczej są to w powieściową formę przybrane dzieje pierwotne rewolucji rosyjskiej, tej „Narodnej woli“, która lat temu kilka dziesiątków wstrząsała podwalinami rosyjskiego imperjum.

I jest to także próba skontrastowania dwóch pokoleń: „starych“, którzy, przeżywszy straszną klęskę 1863/4 roku, nie mogli po niej ochłonąć i do zgonu żyli pod jej druzgocącem wrzeniem,—i „młodych“, tych co po tamtem pokoleniu weszli w życie i stanęli natychmiast wobec hamletowego zagadnienia: *To be or not to be*,—być albo nie być a jeśli być, to jak?

Był to przecie czas, gdy—jak powiada bardzo stronniczy, ale bądź co bądź naoczny świadek, Stanisław hr. Tarnowski—„w duszy polskiej dokonał się przełom najtrudniejszy, najboleśniejszy ze wszystkich, jakie od rozbioru przybyła... wyszło pytanie, dlaczego się tak stało, jak się to stać mogło? To badanie przyczyn nie mogło się ograniczyć i skończyć na przyczynach zewnętrznych i przypadkowych; musiało zejść i sięgnąć do najgłębszych i najwewnętrzniejszych i musiało dojść do wniosku, że nasze nieszczęście było w znacznej mierze naszą winą także, naszemi wadami charakteru i błędami postępowania sprowadzone. Z tego znowu wynikać musiało sądzenie samych siebie, nie w ostatnich wypadkach tylko, ale dalej, głębiej, przed rozbiorami. Była to droga krzyżowa dla serc i dla umysłu. Droga, w której co krok trzeba było łamać w sobie dawne wyobrażenia, wyrzekać się miłych i drogich, uczyć się przykrych, surowych. Łamać złudzenia nie o obcych pomocach tylko, ale o sobie samych, o charakterach, o duchu publicznym, o rzetelności w służbie i miłości ojczyzny, nie dziś tylko, w ostatniem pokoleniu, ale przez wieki wstecz“.

Różne były wyniki tego dociekania przyczyn upadku, zależne od temperamentów jednostek, wpływów środowiska, w którem żyły, impulsów, które na nie działały. Różne też były wyniki szukania dróg w przyszłości.

Jeden z tych wyników—zda się jednak wyjątkowy i niezmiernie rzadki—przedstawia Brzozowski w swej powieści.

Jest nim zupełna rusyfikacja; nie ta, co prawda, o której marzył Hurko, Jankuljo, Apuchtin, Czerkaskij, marzą Puriszkiewicze *e tutti quanti;* ale bądź co bądź rusyfikacja zupełna jednostki, która zrywa z tradycją stuleci, ze wszystkiem, co ją łączy z polskością. Upadek Polski i jej polityczny, a raczej państwowy zanik, staje się dlań „cząstką ogólnego rwania się człowieka w przyszłość“; Polska może zginąć, ponieważ „wszystko co jest poszczególnym kształtem życia, może zginąć“, a „to tylko trwa, co jest dla człowieka konieczne, bez czego nic może żyć człowiek“. Narodowość to coś *das überwunden werden muss*, tem

bardziej jeśli narodowość ta była zawsze nie motorem postępu, lecz motorem zastoju, upodlenia i upadku. Ale w gruncie rzeczy—i to jest w tym specyficznym wypadku indywidualnym najważniejsze—internacjonalizm bohatera (inaczej go nazwać nie można) powieści Brzozowskiego jest pozorny, jest tylko samookłamywaniem się jednostki, która wyzbywa się swej własnej narodowości na rzecz narodowości innej, wydającej się potężniejszą, żywotniejszą, pełną szlachetniejszych pierwiastków, bardziej godną poświęceń, niż własna, Wskutek tego rezultatu przeżyć wewnętrznych, doświadczeń i rozmyślań, ginie Polak z dziada i pradziada; rodzi się typowy rosyjski nihilista, dla którego resztki tkwiącej w nim polskości pojawiają się tylko niezmiernie rzadko, jako koszmar przykry i przypadkowy, jako przedmiot zaciekłej, fanatycznej krytyki. *Obiit* Michał Kaniowski; *natus est* Miszuk Niewidimka...

Na tle autobiografji Miszuka Niewidimki snują się dzieje rewolucji rosyjskiej, aż po wstąpienie na tron Aleksandra III i straszną represję, co wtedy nastąpiła. Oba te motywy splatają się z sobą, jednak poprzed postacie Żelabowa, Perowskiej, Nieczajewa, Myszkina, Kibalczyca, Michajłowa, Sablina wysuwa się zawsze Miszuk Niewidimka, jego własne

przygody, przeżycia, katastrofy. Zbyt odrębna, zbyt kanciasta i samodzielna jest indywidualność tej postaci, a raczej Brzozowskiego, by mogła wniknąć zupełnie w postacie, indywidualności inne, ująć je i odtworzyć zupełnie objektywnie, nadać im charakterystyczne, odrębne życie. Stąd też wynika, że wszystkie te postacie, tak różnorodne i odmienne, są podobne do siebie, zbyt jednostajne w typie, zamało zindywidualizowane.

Niestety, Brzozowski — tak samo zresztą jak Żeromski, jak Daniłowski—nie ma w sobie wcale tej epickiej siły, jaką miał w tak wysokim stopniu Zola, jaką w niemniejszym stopniu posiada Reymont, tej samej, którą ongi w pamiętnikach swych przejawił Saint-Simon,—siły odtworzenia we wszystkich jej funkcjach zbiorowej duszy pewnych warstw, gromad, organizacji społecznych,—niema zdolności operowania masą. Niesą oni w stanie związać poszczególnych indywidualności, posiadających jeden i ten sam kierunek ideowy, ten sam cel życiowy, w organiczną całość, uczynić z nich rodzaj apokaliptycznej bestji o setce, tysiącu głów, ramion i serc, przyczem jednak każde z tych ramion, każda z tych głów zachowuje swe odrębne, indywidualne cechy, swą własną charakterystykę. Stąd też wynika, że tym prądom, tym grupom społecznym,

które wprowadzają w sztukę, brak tej grozy, tego majestatu, tej wyrazistości, jaką mieć powinny. Dlatego też wszyscy ci ludzie, idący świadomie „w drogę choćby niepowrotną, lecz ofiarną—naprzód twarzą, z piersią czystą, choć samotną",—by użyć słów Słowackiego, — nie łączą się w zwartą całość, nie mają poza sobą tła onej żywiołowej potęgi, która — niby starożytne fatum,—popycha ich naprzód, toczy się ponad i poza nimi, jak chmura olbrzymia, brzemienna burzą, pełna piorunów i błyskawic.

„Narodnaja Wola" w powieści Brzozowskiego taką apokaliptyczną bestją, żywiołową potęgą nie jest. Jej dzieje przedstawione są zajmująco i—prawdopodobnie, o ile o tem dziś sądzić można, — historycznie wiernie. Ale tu natychmiast nasuwa się pytanie, czy: 1) wypadki dziejowe, stanowiące tło i kanwę powieści Brzozowskiego, są już o tyle od nas odległe, by stanowić mogły przedmiot przetworzenia w ściśle historyczną powieść,—a 2) czy ze względów artystycznych wprowadzenie w opowieść tych wypadków pomiędzy postacie ściśle historyczne postaci fikcyjnej jako jednego z aktorów, jest pomysłem dobrym i uzasadnionym choćby siłą włożonego w nią przez twórcę życia i przekonywującej prawdy?

Ani jedno, ani drugie pytanie nie powstałoby wobec potężnego, istotnie wielkiego,

porywającego dzieła sztuki. I jedno i drugie pytanie powstaje wobec powieści Brzozowskiego. I w tem już zawarta jest odpowiedź na nie. Artystyczna forma zaszkodziła historji; historja zaszkodziła artystycznej wartości dzieła. Bez porównania głębsze wzruszenie, potężniejsze wrażenie niż powieść Brzozowskiego, wywierają bezpretensjonalne, pełne prostoty pamiętnikowe notaty, osnute na własnych wspomnieniach, relacje rzeczywiście czynnych uczestników owych dziejowych wydarzeń, które stanowią właściwą treść „Płomieni". Kto tylko miał w ręku, choćby „Byłoje" Burcewa, ten pamiętać musi, jak żywo, jak plastycznie, jak przekonywająco zmartwychwstają z tych kart wszystkie bóle i cierpienia, prometejskie porywy, niesłychane napięcia energji, wszystkie przeżycia tych ludzi, których pod ich własnemi imionami i nazwiskami wprowadza do swej powieści Brzozowski. Czymże wobec ich rzeczywistej tragedji staje fikcyjna tragedja życiowa Miszuka Niewidimki?... Czemże jego awantury w Paryżu i Genui, jego erotyczne przygody?...

I tu odsłania się motyw twórczy Brzozowskiego. Nie jest nim ten bezwzględny imperatyw wewnętrzny, który zmusza artystę do wyładowania swych przeżyć, ujęcia ich w artystyczną formę, uplastycznienia *der*

schwankenden Gestalten snujących się po jego wyobraźni i nękających ją, nadania im życia, ciała, krwi i kości. Jest nim litylko publicystyczna żądza wypowiedzenia swych własnych przekonań i sądów, wielbienia tych które sam podziela, zwalczania tych które potępia. I tu *man merkt die Absicht und wird verstimmt*. Cała życiowa ewolucja Miszuka Niewidimki staje się sztuczną konstrukcyą *ad usum Delphini*, serja jego przygód i przejść atlasem anatomicznym, a nie wiwisekcyjną demonstracyą, dokonaną na żywem ciele, ostrym jak brzytwa skalpelem, sam zaś Miszuk Niewidimka jest litylko fonografem, wypowiadającym przekonania i tendencje tego, który go *ad hoc* stworzył. Ztąd fałszywe tony, dysonanse w apoteozie wszystkich historycznych postaci, z któremi Miszuk w życiu swem się styka, a które tej apoteozy nie potrzebują wcale. Stąd fałszywe tony w dyatrybach Miszuka przeciw wszystkiemu, co z jego kierunkiem życiowym, z jego przekonaniami sprzeczne, im wrogie. Zbyt wiele polemiki, zbyt wiele żółci, zbyt wiele propagandystycznej pasji: a tem samem propagandystyczny cel wysuwa się naprzód jaskrawie i znowu *man merkt die Absicht und wird verstimmt*; powieść przestaje działać, jako dzieło sztuki, przestaje niem być,

a staje się ujętym w powieściową formę traktatem socjologicznym, historjozoficznym, agitacyjnym, — hybrydą, nie osięgającą celu ani w jednym, ani w drugim kierunku.

Brzozowski to talent fenomenalny i nawet w to chybione dzieło wkłada taką moc szczerości i refleksji ciekawych i głębokich że przykuwa i zmusza do zastanowienia, a niektórymi (bardzo nielicznymi niestety) ustępami, budzi silne estetyczne wzruszenie. Głębia jego intellektu, głębia i szerokość wiedzy nie krępującej niczem jego samodzielności i oryginalności, wulkaniczny temperament pisarski, indywidualność odrębna zupełnie i nie mająca podobnej w literaturze nie tylko naszej, argumentacji i nieubłagana, dochodząca zawsze do ostatecznych, najśmielszych konsekwencji logiczność, — wszystko to wysunęło go na plan pierwszy współczesnej umysłowości polskiej, na którą już niejednokrotnie wywarł wpływ potężny.

Ale cała potęga jego twórczości koncentruje się i przejawia w dziedzinie krytyki metafizycznej, literackiej, społecznej; pierwiastków ściśle artystycznych w niej niema. Pomijając fakt, że skala wymogów wzrasta w stosunku do skali uzdolnień i siły intellektualnej i krytycyzmu objawionego wobec indywidualności innych, talent, przejawiony

przez Brzozowskiego w innych dziedzinach twórczości, zobowiązuje do tem surowszej krytyki jego powieści, jego wycieczki w sferę twórczości artystycznej. Forma powieściowa—na pozór najswobodniejsza ze wszystkich, — krępuje go, pozbawia tej zupełnej swobody, jaką odznacza się jego twórczość w dziedzinach innych; budzi w nim pomysły tak niefortunne, nieszczere, a przytem tak nieudolne pod względem artystycznym, jak owe *vers libres*, fatalne w formie, które mają być wyrazem lirycznym nastrojów Miszuka Niewidimki, najwyższego ich napięcia.

Powieść Brzozowskiego w niczem nie odpowiada tym kanonom, które on sam niejednokrotnie postawił dla twórczości artystycznej w swych studjach nad współczesną krytyką literacką, poezją i powieścią polską. Nie wynika stąd jednak wcale, by,, Płomienie" nie przerastały pod niejednym względem wielu powieści polskich ostatniej doby, tych wszystkich wytworów przemysłu literackiego, tych wszystkich kąkolów, zanieczyszczających zagon, na którym ledwie gdzie niegdzie ponad chwasty wznoszą się rzadkie omłotne, dorodne kłosy.

Ostatnią z rzędu powieścią osnutą na tle rewolucyjnych wypadków ostatniej doby są

„Dzieci" Prusa. O „Wirach" Sienkiewicza nie mogło tu jeszcze być mowy.

Charakterystyczną cechą twórczości Bolesława Prusa, jej *faćultc maitresse* jest uczucie, miłość pełna wzniosłej litości i szlachetnego pobłażania, skierowana przedewszystkiem ku ziemi ojczystej i temu, co na niej — wedle własnych słów mistrza — „w ziemskiem życiu nazywa się ubogiem i cierpiącem". Jak z serca owego studenta w „Śnie", tak i z jego serca „wysnuwają się tysiące promieni, jakby złotych nici, które biegną w stronę ziemi" i chwytają się wszystkiego co na tej ziemi godne ukochania. A jeśli, dzięki tym tysiącom promieni, „życie jego potężnieje mu w tysiąc razy", to on sam, wierząc niezachwianie i bezwzględnie w twórczą i niezniszczalną moc miłości, niczego innego nie pragnie, o niczem innem nie marzy, jak tylko o tem, by ta miłość tysiącem nici złotych promieniująca z jego serca, tchnęła we wszystko, co on ukochał taką samą miłość mądrą i męzką i wolę nieustannego doskonalenia się, — by dzięki tej ofierze jego własnej miłości, życie wszystkiego co on ukochał, spotężniało tysiąckrotnie.

Bo miłość taka, jak Prusa nie jest sentymentem ckliwym, słodkim i biernym. Miłość to męzka, czynna, twórcza, apostolska,

poddana zawsze kontroli i władzy rozumu i rozwagi. Miłość żądna zrealizowania „Królestwa Bożego na ziemi“, — królestwa takiego, jak je sobie wyobraża wielki umysł i wielkie serce genialnego artysty i myśliciela.

I z tej *faculté maitresse* talentu Prusa wynika inna charakterystyczna cecha jego twórczości: jej dydaktyczność w najpiękniejszem, najwznioślejszem, najfantystyczniejszem pojęciu tego słowa.

Sam Prus, mówiąc raz o powieści, uznał za jeden z czterech zasadniczych jej pierwiastków: „temat, — czyli twierdzenie, które autor chce wypowiedzieć“. I niema najmniejszej wątpliwości, że każda prawie, nawet najmodernistyczniejsza powieść współczesna („Próchno“ Berenta, — „Ludzie bezdomni“ Żeromskiego, i t. d.), albo i historyczna taką myśl przewodnią, czyli — jak Prus ją nazywa „temat“, albo „twierdzenie“ posiada. Ta myśl przewodnia jest kośćcem powieści, granitową podstawą tęcz dzieła sztuki. Ale tu nasuwa się konieczność odgraniczenia powieści tendencyjnej od powieści, która nie będąc tendencyjną, posiada jednak dobitnie, a nieraz i jaskrawie zamarkowaną myśl przewodnią, silnie podkreślone „twierdzenie.“

Powieść będąca dziełem sztuki musi być dziełem jednolitem, powstałem w głowie

twórcy, w jego duchu odrazu, jednolicie, jak Minerwa w głowie Jowisza. Stanowić ona musi organiczną całość, której wszystkie człony łączą się z sobą zwarcie i harmonijnie, posiadają jednolity styl i charakter. Treść nierozdzielnie związana jest z formą; „materjał“ — jak Prus nazywa „charaktery ludzi, miejsc, przedmiotów i wypadków“, z „twierdzeniem“. Myśl przewodnia wynikać musi z wszystkiego z nieubłaganą koniecznością; „charaktery ludzi, miejsc, przedmiotów i wypadków„ przekonywać muszą swą bezwzględną prawdą i logicznością (nietyle nawet życiową, ile artystyczną); koncepcja artystyczna musi być wynikiem bezwzględnie szczerego i bezpośredniego poglądu twórcy na świat i jego zjawiska.

W powieści tendencyjnej, która dziełem sztuki nigdy nie jest i być nie może, „charaktery ludzi, miejsc, przedmiotów i wypadków“ zawsze *par force* dostosowane są i dostrojone, a właściwie naciągnięte do tezy powziętej z góry. Naprzód w głowie autora powstaje teza, którą, *coute que coute* chce obronić i udowodnić; do tej tezy dorabia on dopiero wypadki, całą fabułę swego „dzieła“, dorabia manekiny, udające żywych ludzi, a pozbawione wszelkiej prawdy i życiowej i artystycznej, działające nie tak, jakby wsku-

tek pewnych psychicznych właściwości działać powinny i musiały, ale tak, jak wbrew wszelkiej logice działać, myśleć i mówić muszą dla udowodnienia tezy i narzucenia tendencyi.

Słusznie więc zaznacza Ignacy Matuszewski, że „tendencja, czyli świadome fałszowanie obrazu życiowego w duchu pewnej doktryny filozoficznej, czy socjalnej, odbiera dziełu sztuki najcenniejszy jego przymiot, a mianowicie: bezpośredniość i szczerość“. Wyłazi odrazu, jak szydło z worka i sprawia, że *man merkt die Absicht und wird verstimmt.*

Tego „świadomego fałszowania obrazu życia“ Prusowi nikt nigdy zarzucić nie mógł i nie może. Był on zawsze i jest tym wielkim artystą, w którego dziełach treść i forma zlewały się w jednolitą, organiczną całość. Być może, iż nieraz się mylił, ale zawsze porywał swą bezpośredniością i szczerością; być może, iż nieraz budził opozycyę przeciwko swym „tematom“ i „twierdzeniom“ ale zawsze budził bezwzględną wiarę w istnienie takiego życia, jakie w swych dziełach stwarzał, w istnienie takich, a nie innych ludzi, takich typów i charakterów, takich czynów i wyników tych działań i konfliktów,

Obca była i jest Prusowi teorja „sztuki

dla sztuki“; nie zamykał on się nigdy w wieży z kości słoniowej, daleko od wszelkiego wiru i gwaru powszedniego życia. Przeciwnie; tkwił on zawsze w życiu; trzymał zawsze rękę na pulsie społecznym i śledził uważnie wszystkie przejawy życia społecznego, by mieć z nich tworzywo dzieł swoich, badał je z ścisłością „fanatyka matematyki nauk przyrodniczych“, syntetyzował w świetle swego poglądu na świat, swej koncepcji metafizycznej i etycznej, zasługując niemniej niż Balzac na miano „doktora nauk społecznych“, — odczuwał każdy fakt, każdy prąd, każde zjawisko z wrażliwością nietylko wielkiego artysty, ale i wielkiego obywatela.

To też nic wielkiego, że rewolucyjne wypadki minionej niedawno doby wywarły na umysł Prusa potężne wrażenie, odbiły się w jego duszy i sercu echem potężnem. Nic też dziwnego, że pod wpływem tych wrażeń i ich rozważania powstała w nim koncepcja dzieła, któreby zawarło w sobie tę wizję, co go nawiedziła w dobie zamętu strasznego, rozpacznych wybuchów, gorączkowego szału, desperackich porywów, — dzieła, któreby tę wizję oddało w oświetleniu takiem, w jakiem ją widział potężny artysta i kochający naród swój obywatel,

I tak powstała ostatnia powieść Prusa („Dzieci“. Warszawa, 1909).

Sąd o wypowiedzianych w tej powieści poglądach Prusa na ostatnie wypadki rewolucyjne może być różny. Są tacy, którzy na te poglądy piszą się bez zastrzeżeń; są tacy, którzy je zwalczają namiętnie i potępiają bez apelacji i bezwzględnie. Niema najmniejszej watpliwości, że i Prus sam *dziś* niejedno z tych twierdzeń, które przypisać mu można, uznałby za bardzo problematyczne. Ale mniejsza o to. W każdym razie zaznaczyć tu należy z naciskiem, że w „Dzieciach“ niema ani jednego twierdzenia i sądu, któryby Prus sam od siebie wypowiedział; nie korzysta on nigdy z tak nadużywanego w tendencyjnych powieściach, a bardzo wątpliwego i w każdym razie nieartystycznega prawa do wypowiadania poglądów autora wprost, tak by je każdy za takie uważać musiał.

Prus swe własne poglądy wkłada w usta osobistości, które—wskutek swej psychicznej i umysłowej organizacji, swego typu i charakteru — takie właśnie, a nie inne poglądy mieć mogą i muszą. Nie używa on po temu bladych, pozbawionych wyrazistej i oryginalnej indywidualności rezonerów, służących li tylko za *porte-voix* autora; zapatrywania,

z któremi Prus wedle wszelkiego prawdopodobieństwa się solidaryzuje, głoszą jednostki zarysowane wyraziście, związane nierozłącznie z tokiem akcji, — jednostki, u których— jak już zaznaczono—zapatrywania takie, a nie inne wynikają logicznie z ich usposobienia, charakteru i przeszłości. I wskutek tego właśnie ostatniej powieści Prusa w żaden sposób nie można nazwać tendencyjną. Doktór Dębowski, reprezentujący w powieści Prusa żywioł konserwatywny, wrogi wszelkim rewolucyjnym ruchom, przekonany, że „wolność, jak wszystko na tym świecie, nie tyle zdobywa się walką, ile mądrością i pracą“, pessymista z bólem patrzący na „niedojrzałe społeczeństwo“, a w którem „chłop nie czuje wspólności ze szlachcicem, ani mieszczanin z chłopem“,—nie jest tendencyjnie stworzoną, pozbawioną prawdy życiowej postacią, ale jest typem wziętym z rzeczywistości, takim, jakie się nieraz spotyka. A poza tą świetną w rysunku i barwie, znakomicie zcharakteryzowaną i zindywidualizowaną postacią, (pokrewną postaci majora z „Emancypantek“) niema w „Dzieciach“ żadnej, którąby za przedstawicielkę konserwatywnej tendencji uważać było można.

A zresztą powieść Prusa nie jest wcale odtworzeniem ruchu rewolucyjnego, który

przez lat kilka wstrząsał naszem społeczeństwem. Prus analizuje i odtwarza jeden tylko przejaw strasznej gorączki, jej destruktywne oddziaływanie na młodzież, na „dzieci“ porwane wirem szalonym, niezdolne zapanować nad mocą, która je uniosła i przeważnie—zgubiła...

I z tego zasadniczego „twierdzenia“, które Prus wypowiada w swej powieści wynika jej tragiczny, przygnębiający nastrój, wrażenie dziwnie potężne i smutne, pessymizm wykazujący jaskrawie bezowocność tych wszystkich ofiar, tych wszystkich energji zmarnowanych na darmo. Tragizm tej atmosfery zadusznej i mrocznej, tej oszałamiającej gorączki, tej walki nieraz świadomej swej beznadziejności, rozpaczliwego buntu przeciw bezmyślnemu okrucieństwu obu stron,—tragizm społeczeństwa gnębionego nienawiścią, która tylko nienawiść wyhodować może, psychologja pokolenia, które tonąc brzytwy się nawet chwycić gotowe,—wszystkie te motywy rozwinął Prus z niedościgłą maestrją.

Są w tej powieści Prusa sceny tak potężne, że równych im wielki mistrz nie dał dotąd w żadnem z dzieł swoich,—wstrząsające do głębi ostatnie chwile Jędrzejczaka, jego egzekucja; przeprawa Linowskiego przez las,

uwolnienie Chrzanowskiego z więzienia, ostatnie chwile Zajączkowskiego i śmierć Świrskiego, są to momenty, w których przejawia się lwi pazur wielkiego artysty. Są postacie tak charakterystyczne, tak oryginalne i indywidualne, tak świetnie postawione i wykonane, że stają godnie obok najświetniejszych, najpamiętniejszych z innych powieści Prusa. Na tle drugoplanowych postaci — Jędrzejczak, stary Linowski, doktór Dębowski, Zajączkowski, Starka, i t. d. i t. d.—rysuje się wyraziście i plastycznie główna postać Świrskiego, którą Prus uczynił syntezą wszystkich cnót i wad młodzieży polskiej, postać która—jak zwykle u Prusa—kończy tragicznie, a niezasłużenie, dlatego właśnie, że o głowę przerasta wszystkich wokoło...

Dwadzieścia kilka lat temu na widok wyzysku i pokrzywdzenia robotnika przez fabrykanta, ostrzegał Prus głośno i dobitnie, że „fala krzywdy powróci“... Niewątpliwie tych którzy na tej podstawie spodziewali się, że Prus w powieści swej inne strony doby rewolucyjnej odtworzy — spotkał zawód wielki. Ale z tego powodu zarzutu czynić Prusowi nie wolno i nie wolno jego powieści potępiać. *Spiritus flat ubi vult.* Inne przejawy uderzyły wyobraźnię twórczą artysty i zrodziły

w niej dzieło potężne, któremu to chyba tylko zarzucić można, że w porównaniu z innemi dziełami Prusa, objęło zbyt drobną część całości godnej jego uwagi temat twórcy.

IV.

„Król Andrzej"...

Gdybym chciał się zabawić w pedantyczną drobiazgowość, to bym przedewszystkiem zapytał, dlaczego Kazimierz Tetmajer ostatnią swą powieść nazwał tak a nie inaczej?

Bo—i jest to jedna z tych kwestji, co do których jestem wysoce konserwatywny,—mojem zdaniem, tytuł powieści powinien być jak najbardziej skondensowaną jej syntezą, jej ekstraktem, albo wskazaniem tej postaci, na której opiera się cała budowa, jak kopuła na jednym filarze. Dość wspomnieć: „Dzieje grzechu",—„Ziemię obiecaną"—„Chłopów",—„Pannę Mery",—„Ludzi bezdomnych",—„Podfilipskiego" itd. itd.

Tymczasem król Andrzej w powieści Tetmajera odgrywa rolę tak podrzędną, jest wobec wszystkich innych zjawiskiem tak nikłem, tak maleńkiem, tak bladem, tak nic nieznaczącem w konflikcie, który stanowi oś całości,

że gdyby go wcale nawet nie było, powieść niewiele by na tem straciła, prócz kilku bardzo ładnych zresztą, ale z całością niezwiązanych prawie organicznie scen. Chyba, że ma on być uosobieniem tej *improductivité slave*, która w gruncie rzeczy jest przewodnim motywem powieści, wszędy rzuca swe cienie i staje się czemś w rodzaju starożytnego fatum. Swoją drogą ten — dla mnie przynajmniej srodze wątpliwy — dogmat *de l'improductivité slave* stawiany jest bardzo dyskretnie, nigdzie nawet nie jest nazwany wprost po imieniu, lecz suggerowany tylko subtelnie, pośrednio, demonstrowany dla tych, co sami potrafią go pochwycić.

Jest to raczej szkic powieściowy, niż powieść. Szkicowo, ale wyraziście i silnie, z wielkim rozmachem rzucone jest tło: owo nadmorskie, słowiańskie państwo przyszłości, rewolucja, strącająca z tronu ukoronowanego dyletanta, króla Andrzeja, owa zwycięska wojna z Włochami, ta dyktatura Napoleonka *en miniature*, który pada w chwili, gdy urzeczywistniać zaczyna wielką ideę odrodzenia Słowiańszczyzny i złączenia jej w olbrzymią, jednolitą potęgę, — pada, jakby dlatego, by raz jeszcze stwierdzić wypowiedziane przed czterdziestu wiekami słowa cesarza Maurycjusza, że Słowianie „niczyich rozkazów nie słuchają, a między sobą ciągle się swarzą i nienawidzą...“

Ale cała ta oryginalna fantasmagorja, — której pośredni genetyczny związek z niedawnemi rewolucyjnemi przejściami jasny jest na pierwszy rzut oka, — cała ta fantasmagorja tłem jest tylko dla trzech postaci, rzuconych na nie *con amore e maëstria*, z charakterystyczną dla Tetmajera plastyką i świetnością kolorytu, z równie charakterystycznem dla niego, renesansowem rozmiłowaniem we wspaniałem, potężnem, pięknem zwierzęciu ludzkiem i z rzadką dotąd nawet u niego finezją i logiką w odtworzeniu przeżyć psychicznych i ewolucji uczuciowych. Te trzy oryginalne postacie, związane w również oryginalny erotyczny trójkąt, a w szczególności postać kobieca z całą jej pełnią kobiecego, choć przeważnie zmysłowego uroku, uchwycone i postawione są znakomicie, A ponad wszystkiem tem jaśnieje cudowną krasą wspaniały pejzaż południa, odtworzony ze znanem i niezaprzeczonem pod tym względem wirtuozostwem Tetmajera, jego siłą ewokacji nastroju. Niespodzianką jest przejawiający się po raz pierwszy u niego batalistyczny talent; opis obu bitw morskich jest wprost świetny. Z drugiej strony jednak całość nie jest przeprowadzona równomiernie; za wiele w niej

ustępów szkicowanych ledwie; za mało krytycyzmu w usunięciu zwrotów i epizodów banalnych, rażących nawet czasem swą brutalnością i... łatwością.

Powieść Wincentego Kosiakiewicza („Z powrotem“ Pamiętnik współczesnego człowieka. Warszawa, 1908) jest typową tendencyjną robotą, w której daremnie byłoby szukać jakichkolwiek cech artystycznych.

Tematem tej powieści proces psychologiczny w duszy człowieka, który wiarę traci, a potem napowrót (czyli, jak autor chce „z powrotem“) ją odzyskuje. Temat, tak dobry, jak każdy inny, wymaga jednak nadzwyczajnego pogłębienia psychologicznego, nadzwyczajnej subtelności analizy chwytającej na gorącym uczynku każdy, najdrobniejszy odruch, każdą najdrobniejszą przemianę,—wymaga również nadzwyczajnego pogłębienia intellektualnego, motywującego każdą przemianę w psychice odpowiednią przemianą w intellekcie,—wymaga wreszcie nadzwyczajnego pogłębienia uczuciowego, potężnych, wstrząsających całem jestestwem katastrof i przełomów uczuciowych, ponieważ (w powieści) tak kolosalne przewroty, jak utrata wiary, albo jej odzyskanie oparte być muszą o tło uczuciowe.

I o psychologiczne i o intellektualne i uczuciowe pogłębienie W. Kosiakiewicz nie troszczy się wcale. Ślizga się po powierzchni („po łebkach“), nie sięgając wcale w głąb; wielką, niewyczerpaną gadatliwością zastępuje brak faktycznej treści, frazesami najgłębsze przejścia w psychicznej, uczuciowej i intellektualnej ewolucji swego bohatera, — rutyną, nabyty przez długie lata pracy pisarskiej, wszelki artyzm, wszelką bezpośredniość, korzystając przytem skwapliwie ze wszystkich ułatwień technicznych, których uczy właśnie rutyna i operowanie nią.

Takiem ułatwieniem jest przedewszystkiem obrana przez autora pamiętnikowa forma jego powieści. Ale, niestety, właśnie to ułatwienie zemściło się srodze. Pamiętnik wielkiego, genialnego człowieka,—choćby ten człowiek li tylko o sobie samym, swych własnych przejściach, rozczarowaniach i walkach opowiadał,—może być rzeczą niesłychanie ciekawą. Ale pamiętnik miernoty, płytkiej, bladej, tuzinkowej duszyczki, wciąż w siebie tylko zapatrzonej i o sobie tylko opowiadającej, musi być — nawet przy największym artyzmie stylowym, — zabójczo, piekielnie nudny. A taką właśnie płytką, bladą, tuzinkową, pozbawioną wszelkiej oryginalności, wszelkiego temperamentu, figurką jest bohater po-

wieści W. Kosiakiewicza. Wyznania św. Augustyna są i będą zawsze niezmiernie ciekawym, potężnym dokumentem psychologicznym, a—dzięki przepotężnemu natchnieniu—i artystycznym. Spowiedź generalna tak wielkiego artysty, jak Huysmans, tak głębokiego intellektu, jak Brunetiére, — spowiedź, analizująca przyczyny i drogi nawrócenia na katolicyzm obu tych mocarnych indywidualności,—zainteresuje każdego, każdemu da wiele do przemyślenia. Ale spowiedź generalna imci pana Jana Woskiego, typowego „przeciętnego" inteligenta warszawskiego, z rodzaju tych, których dwanaście idzie na tuzin, zainteresować może tylko jego spowiednika, a i tego nie bardzo.

Nikt mnie chyba nie posądzi o wielką cześć dla Bourgeta i jego kokietujących katolicyzm powieścideł. A jednak te powieścidła wobec ostatniej powieści W. Kosiakiewicza wydają się arcydziełami psychologicznej finezji i stylistycznej wytworności. Tem bardziej, że W. Kosiakiewicz, który nigdy wielką poprawnością i barwnością i siłą języka się nie odznaczał, tym razem przekroczył i w tym kierunku dozwolone granice, Powieść jego roi się od gramatycznyeh i stylistycznych cudactw i błędów, niema ani jednej karty, którąby wdziękiem, kolorytem,

starannością stylu i języka zdołała zająć,—skoro już niczem innem zająć nie może.

Dość przytoczyć garść „kwiatków" stylu W. Kosiakiewicza. Woski „uważał się do niej (pracy i akcji) dość przygotowany";—„słowa pociechy wydać się jej mogą zbyt fałszywego brzęku"; — „hoteliku, położonego na ulicy," — „instynkt młodości reżyserował temi ansamblami"; — piosnka „dopełniła rodzinnej atmosfery", — jakaś panna „weszła do towarzystwa... pochlebiona. że jej tu dano miejsce",—ta sama panna „poczyna być kurtyzowaną", a wyglądała „niby jedna fantazja malarsko-literacka";—bohater znów „nie szukał sposobności popisać się z wykształceniem",—„obiady zamknęły się wobec nastąpionych wakacji",—oto garść kwiatków znalezionych li tylko na *pietnastu* stronach powieści W. Kosiakiewicza. A to samo już chyba zwalnia mnie od szerszego rozpisania się o książce autora, który ongi w „Janku", „Przy budowie kolei", a choćby „Ricku i Rocku" zupełnie co innego obiecywał,

Bezporównania lepiej napisana jest również tendencyjna powieść Zofii Wójcickiej-Chylewskiej („Listy do Pana Boga." Spowiedź grzecznej dziewczynki. Lwów, 1908).

Ale też to jedno tylko powiedzieć można na jej pochwałę. I tu sam koncept jest zupełnie pomylony i nieprawdopodobny, proces zaniku wiary katechizmowej w czternastoletniej dziewczynie przeprowadzony tak, że nikt tego na serjo wziąć nie może. Przedewszystkiem—choć nie jestem niewiastą, a może właśnie dlatego, że nie jestem nią—ośmielam się wątpić, czy czternastoletnia dziewczyna, ucząca, się somatologji i innych tym podobnych rzeczy, bawiłaby się w pisanie listów do Pana Boga i to nieraz tak bezdennie głupio naiwnych, że nie napisałoby ich nawet dziewięcioletnie dziecko. A zresztą samo tylko „uświadomienie“ seksualne nie byłoby w stanie zachwiać wiary w podlotku i doprowadzić jej do wielce melodramatycznych apostrof zwróconych na Boga: „Chcę być zła! zła! zła!“—„Nie chcę żyć na tym podłym wstrętnym świecie! Nie chcę! Pogardzam tem, coś Ty sam urządził podobno! Pluję na ludzi! Nie chcę! Nie chcę Twego nieba! Zabij mnie! no, zabij!“ Przełom taki umytywowany być musi zupełnie inaczej, o wiele głębiej; motywów zabijających wiarę w czternastoletnim podlotku musi być więcej i głębszych. A motywy te trzeba rozwinąć i przeprowadzić inaczej... Wogóle rzecz za rozwlekła, za pretensjonalna i nudna. Z samej anegdoty można było zrobić doskonałą nowelę.

Rysy i typy z pensjonarskiego światka wcale nie nowe.

Nie. Wolę *Frühlingserwachen* Wedekinda... I prawdziwsze i głębsze i mniej grafomańskie. I więcej się z niego można nauczyć.

V.

Rok ubiegły, to rok nowel.

Nigdy jeszcze w tak krótkim przeciągu czasu nie pojawiło się ich tyle i przeważnie tak ciekawych w fakturze i pomyśle, tak rozmaitych.

I właśnie ta rozmaitość faktury, koncepcji, pomysłów twórczych i ich przeprowadzenia wykazuje dobitnie absolutną niemożność określenia tej formy artystycznej i ujęcia jej w definicję zwięzłą i jasną. Zakres noweli i rozmaitość rośnie równolegle z rozrostem zakresu twórczości powieściowej i jej techniki. Za jedyne chyba kryterjum jej uważać by można — rozmiar i jaknajciaśniejsze granice pod względem czasu, przestrzeni i psychologicznych motywów, oraz ich rozwinięcia. Ale i to kryterjum upada wobec dzieł takich, jak n. p. „Małżeństwo“ Sieroszewskiego, gdzie bogactwo motywów uczuciowych, ich szerokie, powieściowe przeprowadzenie i rozwinięcie, ich rozmiar w czasie,

rozsadza ramy noweli i zaciera zupełnie granice pomiędzy formą nowelistyczną i powieściową. Podobnie znów tylko rozmiar zewnętrzny i zwięzłość uprawnia do nazwania nowelą rzeczy takiej jak „63“ Bartkiewicza.

Mniejsza o to jednak; niechaj o definicję noweli i zgodność definicji z rzeczywistością troszczą się—jak ich nazywa Szekspir— „suche pedanty, z których korzyść żadna“, owe różne zaśniedziałe w rutynie, pedagogiczne grafomanty *sui generis*, wskrzeszające stare „poetyki“ i „teorye stylu“, martwo narodzone i nieużyteczne. Od wszelkiej „szarej teorji“ ważniejszy jest fakt, że *grün ist das Lebens gold'ner Baum* i że to drzewo życia wydało plon tak obfity, jak cała ta serya nowel, od Sienkiewicza, Reymonta, Sieroszewskiego począwszy, aż po debiuty (w książce) Z. Rabskiej, Bertkiewicza i Grubińskiego.

W zawartej w tym samym tomie, co nowele („Dwie łąki“), charakterystyce Anatola France,a (o której tak samo, jak i o innych niebelletrystycznych pismach mówić tu nie będę) Sienkiewicz przypomina francuskiemu pisarzowi zasadę *saepe stylum vertas* i zarzuca mu, że stylu swego nie zmienia. Ale i sam do zasady tej nie stosuje się, bo zastosować się nie może. Styl artysty (nie manjera), to wyraz jego indywidualności, której dowolnie

zmieniać nie sposób. To wypadkowa przeróżnych jego właściwości, przeróżnych prądów i wpływów, które krzyżowały się w jego duszy, aż skrystalizowały się w całość nie podlegającą przemianie, acz podlegającą ewolucji, w kierunku doskonalenia się samej w sobie.

Ale konieczne jest, aby styl ten był szeroki, męski, charakterystycznie odrębny, giętki, bogaty, posiadający rozległą skalę wyrazistości, a pozbawiony tej monotonji, tej ciasnoty ekspresji i środków, która jest — jak właśnie u Anatola France'a i szczególniej w jego ostatniej książce, (*L'ile des Pingouins*),— cechą manjery. A taki właśnie szeroki, męski, giętki i zmienny jest styl Sienkiewicza, jako nowelisty. Jak Lucca della Robia w swych cudnych keramikach, tak Sienkiewicz ma swój odrębny, charakterystyczny styl w nowelach i drobnych obrazkach. Ten sam styl dziś w wieku dojrzałym, jaki był *w gioventu della vita* mistrza, a dziś, gdy brak mu młodzieńczej zamaszystości i słonecznego wesela, brak *primesautiere* świeżości, przybył mu majestat spokoju, świadomej siły i technicznej maestrji. Nigdzie może ta różnica pomiędzy pierwszemi, a ostatniemi nowelami Sienkiewicza nie przejawia się tak wyraziście, jak w „Dzwonniku“, który tematem swym i uczuciową treścią tak przypomina „Latarnika“.

Ale najlepsze rzeczy w ostatnim tomie to legendy i szkice z życia Hellady i Romy, w których celuje on nieporównanie w naszej literaturze; w formę klasycznej opowieści przybiera też Sienkiewicz swą silną, a wytwornie spokojną satyrę, która we wspaniałym „Sądzie Ozyrysa“ urasta do potęgi druzgocącego wyroku na zjawiska blizkie nam bardzo i znane aż zbyt dobrze...

Satyryczny ton panuje wyłącznie prawie w tomiku nowel Tetmajera („Z wielkiego domu“), a ostrze tej satyry zwrócono przeciwko całej litanji wad i głupot owej pseudoarystokracji (nietylko galicyjskiej), która, odurzając się iluzją swej wyższości nad resztą rodzaju ludzkiego, wyodrębnia się w swój światek, strasznie ciasny, strasznie marny i jakby umyślnie stworzony po to, by służyć za temat do karykatury i satyry. Ale — mimo wielki humor i dowcip, — szkice te nie wytrzymują porównania z potężnemi kreacjami ostatniej (czwartej) serji nowel Tetmajera z „Skalnego Podhala“, snującej w dalszym ciągu dzieło, jakiego dotąd literatura polska nie miała i kto wie, czy równe mu mieć będzie kiedykolwiek,—w które wielki poeta włożył całą swą „nieujętą, nieobjętą miłość ku górom, w których najpiękniejsze śpią jego lata“,—a w którem—jak sam powiada—„zam-

knął wszystko, co w Tatrach znalazł i czuł", on, „opowiadacz ich homeryckiej przeszłości, grajek w wichrze urodzonych nut, śpiewak przedwiecznych pieśni", rzeźbiarz, z granitowych brył kujący dla tych gór umiłowanych, dla ich zamarłego już świata, ale i dla siebie *monumentum aere perennius*...

Zupełnie inny świat ukazuje nam Tadeusz Jaroszyński w obu tomach swych nowel („W nawiasach życia";—„Dwie nowele"). Świat szary, marny, ciasny. Świat wyzyskiwanych i wyzyskiwaczy, jednostek o najrozmaitszych defektach moralnych i umysłowych a właściwie nie defektach, ale defekcikach, takich malutkich, zwyczajnych, ale straszliwie brzydkich. I cała atmosfera tych nowel szara, duszna, wcale nie pachnąca. Tematy ich błahe i nikłe, nie ciekawe, a w dodatku podane w sosie, który do ich strawienia wcale się nie przyczynia. Niema T. Jaroszyński temperamentu i technicznej zdolności Zapolskiej, która umie cały ten światek Dulskich i Żabuś ożywić, zaciekawić nim, a przynajmniej zabawić. To też nic dziwnego, że pod ręką T. Jaroszyńskiego staje on się nudny i męczący, tem bardziej, że stara, gawędziarska technika, dobra przed laty, ale dziś już niedozwolona, nie wydobywa efektu tam, gdzie innymi środkami, inną techniką

wydobyć go byłoby nie trudno. Satyrykiem w rodzaju Perzyńskiego p. Jaroszyński nie jest także; brak mu dowcipu i humoru, brak mu lekkości, brak mu umiejętności wynachodzenia niewyzyskanych jeszcze stron tematu, który sam w sobie nic a nic najczęściej niema nowego i oryginalnego. Styl jego równie szary i banalny, jak tematy. Wszystkie bez wyjątku postacie, to dawni, bardzo dawni znajomi, spotykani mnóstwo razy; nic nowego w ich psychologicznem odtworzeniu, nic nowego w obserwacji, T. Jaroszyński ślizga się—jak za dawnych, dobrych czasów—po powierzchni, nie sięga nigdy w głąb, nawet wtedy, gdy mu się zdaje, że zanurzył się w toń, w której przed nim nikt pereł nie szukał. Nie umie on dojrzeć i pochwycić, a tem mniej odtworzyć istotnej tragedji nawet tam, gdzie ona jest rzeczywiście, a właściwie być powinna. A jeśli chce „zrobić" tragedję, to robi melodramat o zupełnie fałszywych, niedociągniętych, albo przeciągniętych tonach. Wszystko to jednak ze sztuką nic a nic nie ma wspólnego.

Pod względem techniki nowelistycznej obrazki Macieja Wierzbińskiego („W przeklętym domu") są także *vieu jeu*. Ale natomiast mają w sobie pierwiastek artystyczny wielkiej wagi; bezpośredniość życiową,

bezpośredniość i żywość obserwacji, szczerość i siłę uczucia. Temat zresztą sam w sobie nowy i niewyskany. A jednak gdyby pan Wierzbiński wszystko, co przeżył „w przeklętym domu“, w tem więzieniu pruskiem, w którem, jak tylu literatów i dziennikarzy polskich, sporo miesięcy pokutował za winy niepopełnione,—gdyby M. Wierzbiński wszystkie swe wrażenia, wszystkie spotkane tam tragedje, wszystkie postacie odtworzył w formie pamiętnika, własnych wspomnień, a nie w formie szkiców nowelistycznych, to byłby dał rzecz znacznie silniejszą, bardziej przekonywującą, wywierającą większe wrażenie i zaciekawienie. Hybrydyczna forma, mająca połączyć wspomnienia własne z tranpozycją ich w nowelistyczne impresje, nie wyszła na korzyść całości.

Zwracając pobieżnie uwagę na zanadto deklamatorskie, zbyt przeładowane pustą frazeologją nowele Maurycego Bohrera („Z głębi“), świadczące jednak o pewnym zasobie talentu, który rozwinąć się może, jeśli się pozbędzie stylistycznych reminiscencji Przybyszewskiego i jego epigonów, a wyszedłszy poza dość jałowy *Weltschmerz*, starać się będzie o większą jędrność formy i pogłębienie psychologiczne i więcej szczerości,—przechodzę

do dwóch „debiutów“, stanowiących *clou* tegorocznej twórczości nowelistycznej.

Właściwie debiuty te wcale debiutami nie są. Ani Zuzanna Rabska, ani Zygmunt Bartkiewicz nie zadebiutowali dopiero w roku bieżącym. Ale nowele ich po raz pierwszy ukazały się zebrane razem, w książkę.

Z. Rabska („Zanim światła pogasną“), to talent ściśle refleksyjny. Jej stosunek do życia jest kontemplacyjny, a więc pośredni, bierny i, co stąd wynika, do pewnego stopnia sztuczny. Życie i jego wszystkie przejawy nie są dla niej tworzywem same w sobie; jej twórczości nie pobudzają wrażenia odczute bezpośrednio. Patrzy na życie, jak widz na scenę, i odebrane w ten sposób wrażenia, przepuszcza naprzód przez alembik refleksji, krytycyzmu, wysubtelnionego kulturą umysłową wielką, ale opartą przeważnie, jeśli nie wyłącznie prawie, „o literaturę piękną“ najrozmaitszych narodów. I potem dopiero, na tle ściśle intelektualnem, z wrażeń tych wyłania się motyw, snuty dalej drogą rozważania i kombinacji logicznej, spokojnie, ostrożnie, aż rozwinie się w całość wykończoną, wypieszczoną, wycyzelowaną jak najstaranniej.

Jest to tworzenie zupełnie świadome i na zimno; niema w niem tej żywiołowej wybu-

chowości, tej zupełnie nieuświadamiającej się sobie twórczości, tego poddania się sile wyższej ponad własną wolę i świadomość, tego szału twórczego, który ongi zwano natchnieniem,—niema tych wszystkich pierwiastków, które składają się na powstanie najgłębszych, najszczerszych, najdoskonalszych dzieł sztuki, a które i dziełom talentów mniejszych nadają odrębny, dziwny urok i czar.

Z. Rabska sama doskonale odczuwa i widzi „literackość“ tej spokojnej, nieustannie czujnej, nieustannie kontrolującej się metody tworzenia. I dlatego też—prawdopodobnie—wciąż w nowelach swych powraca do zagadnienia, które zdaje się i ją samą najbardziej nęka i straszy. Wciąż z subtelną i dyskretną ironją podkreśla dysonans pomiędzy „literaturą“ i życiem, nieszczerość i kabotyństwo „tych, którzy tworzą“, którzy chcą życie swe stylizować wedle „literackiego“, szablonu, tkwią powyżej uszu w najmarniejszym snobizmie i choćby ten bowaryzm, ta żądza wynaturzenia uczuć i myśli dla przystosowania ich do idealnych, papierowych wzorów, miały życie ich spaczyć i złamać, jednak odstąpić od tego szablonu nie chcą, („Zaręczyny literata“; — „Ci, którzy tworzą“; — „Fortuna“; — „Nowella“). I nieraz Z. Rabska dochodzi w tem do niesprawiedliwości i przesady,

świadczącej najlepiej, że typy jej nowel powstały li tylko z jej fantazji,—że najlogiczniejsze, matematyczne konstrukcje, a życie, to dwie rzeczy zupełnie odrębne i inne.

W Z. Rabskiej tai się lęk przed życiem, którego nie zna bezpośrednio, a którego moc i olbrzymi majestat przeczuwa tylko. Przeczuwa ona, że jest to potęga, która wali w gruzy najlogiczniej zbudowane systematy, najpedantyczniej ułożone programy i rozumowania, — która jeśli jej się tak podoba, wyrzuca jednostki z torów, jakie sobie w spokojnem rozważeniu wytknęły, i najniespodziewaniej rzuca niemi w wręcz przeciwnym kierunku, choćby i w śmierć („Dwie noce„; — „Zanim światła pogasną“). I właśnie wtedy; gdy Z. Rabska pod wrażeniem tych przeczuć, tego lęku nieokreślonego, przed ową nieujętą, nielogiczną, straszną potęgą, sama w sobie znachodzi—bardzo „literackie“ nawiasem mówiąc — tematy, wtedy powstają najlepsze, najpiękniejsze jej nowele. Z tych wszystkich charakterystycznych cech talentu Z. Rabskiej wynika też konsekwentnie, że najlepsze, co Z. Rabska dała w tym tomie, to niektóre z „wrażeń“, szczerych, lirycznych wynurzeń, bardzo kobiecych i tem samem bardzo ładnych i jeszcze ładniej napisanych.

Wogóle w nowelach jej za mało życia, za wiele „literatury“. Za ciasny zakres jej własnych, bezpośrednich obserwacji; za mało własnych, bezpośrednich przeżyć. Wielki ból jak i wielka rozkosz, to widocznie sfery nieznane jej i przeczuwane tylko, i dlatego też wytwarza je tylko w swej własnej wyobraźni, a ta z natury rzeczy oprzeć się w tem musi na literaturze i cudzem przeżyciu.

Z. Rabska niewątpliwie ma talent i to wcale niepośledni. Ludzie postawieni przez nią są żywi i uchwytni; widzi się ich ruch, sylwetę charakterystyczną ich psychiki. Forma posiada pewną pastelową miękkość; technika oparta przeważnie na działaniu półtonami i półcieniami. Styl, choć niezbyt indywidualny (ale iluż dziś jest takich, co posiadają wybitną stylistyczną indywidualność?) jest barwny i śmiały; nowych obrazów przenośni, porównań sporo (utkwiły mi w pamięci: „ulica wyciągnięta jak struna“,—„kominy, niby straż czuwająca“ i t. d.). Ciekawy jestem bardzo, jak się ten talent rozwinie w przyszłości.

Inny zupełnie, dyametralnie przeciwny typ twórczy, to Zygmunt Bartkiewicz. Talent to wielki, bardzo wielki.

Wre pełnią życia, temperamentu, siły. Panuje nad mnóstwem środków artystycznej twórczości i umie nimi władać mistrzowsko.

Tu życie samo staje przed oczami, w całej swej nagości i cudownie piękne, i ohydnie brzydkie, pełne boskiej radości i piekielnego smutku, takie, jakie jest w istocie. Życie, widziane przez pryzmat artystycznej indywidualności, silnej, samodzielnej, kanciastej nawet, a bezwzględnie szczerej. Życie, odczute bezpośrednio, pochwycone na gorącym uczynku. Tu — prócz chyba drobiny zbyt „literackiego“ sentymentalizmu i doktrynki w „Zgrzycie“—niema nic a nic sztuczności; wszystko jest własnem, najgłębszem i zlanem serdeczną krwią przeżyciem artysty.

To talent w najpiękniejszem tego słowa znaczeniu męski. A przytem typowo rdzennie polski. Nietylko dlatego, że jest w nim bezwzględne, żywiołowe umiłowanie polskiej ziemi, polskiej przyrody, polskiego człowieka, które jakby taiło się wstydliwie, nie chciało się zdradzić, a jednak wyraziście, wbrew, czy pomimo woli, przejawia się, wyczuć się daje w każdej stronie, w każdym wierszu, w każdym słowie tej książki. Nietylko dlatego, że narzędzie swej twórczości — mowę polską—opanował tak, że ledwie kilku, trzech czterech, pięciu może sześciu, ale nie więcej piszących dziś Polaków, może z nim pójść

w paragon. Ale dlatego, że zna tak na wylot duszę polską,—wszystko jedno, czy szlachcica, czy chłopa, czy mieszczucha, — tak ją umie odtworzyć i stworzyć, tak umie ukazać wszystkie jej tajniki. Dlatego, że sam ma w sobie i w swej twórczości wszystkie te pierwiastki psychiczne i uczuciowe — ujemne i dodatnie — które nadają narodowi naszemu typ odrębny: wyróżniający go wśród wszystkich nacji kuli ziemskiej.

Zakres obserwacji Z. Bartkiewicza jest rozległy. Sięga od wsi polskiej, aż po paryskie bulwary, od proletarjackiej nędzy, aż po nędze i walkę artystycznej cyganerji, od współczesności, aż po czasy „63“ roku i czasy walk „z Turczynem i Tatarzynem“. Ale ponad wszystko umiłował Z. Bartkiewicz wieś polską i tę najchętniej, najczęściej odtwarza, a czyni to wprost mistrzowsko. Zna on wieś polską, zna chłopa polskiego, jak nikt inny w literaturze naszej, prócz jednego tylko Reymota, a z minionej generacji Orzeszkowej, Dygasińskiego. Cała ta przyroda, cała wieś polska, przezeń odtworzona, żyje intensywnem swem życiem, podpatrzona w najtajniejszych, najnieuchwytniejszych drgnieniach, barwach, dźwiękach, w swej całej cudownej krasie.

Z. Bartkiewicz nie wychodzi nigdy poza zakres tego, co sam widział, sam przeżył, sam

odcyfrował w olbrzymiej księdze życia. Zna on granice swego talentu i nie wychodzi po za nie. I ta świadomość własnych uzdolnień jest wielką jego zaletą. Nie sięga on w sfery skomplikowanych walk psychicznych i uczuciowych, głębokich analiz psychologicznych. Nie jest zresztą analitykiem, ale syntetykiem; jego dziedzina to zjawiska i przejścia prostolinijne, niezłożone, jasne, wyraźne. Jest w nim pewna „kwardość“, jak w tym chłopie, którego tak ukochał. Tej głębi i rozmaitości uczucia, jaką daje n. p. w swych dziełach Żeromski, tej subtelności w odtworzeniu najrozmaitszych przejawów duszy u Bartkiewicza znaleźć nie sposób. Jeśli stanie wobec wielkiego dramatu uczuciowego, to nie stara się nawet odtworzyć go we wszystkich przejawach i całej ewolucji; bierze go przeważnie zewnętrznie, chwyta tylko niektóre, najbardziej decydujące momenty, a ich plastycznem, żywem odtworzeniem wywołuje nieraz wrażenie głębin, zasłoniętych tylko umyślnie przed okiem widza. Najchętniej jednak bierze akt ostatni dramatu, nie troszcząc się o to, co go poprzedziło, i to właśnie dowodzi, że jest urodzonym nowelistą, a nie powieściopisarzem. Ale w tej dziedzinie twórczości—raz jeszcze powtarzam jest — mistrzem.

VI.

Poezja jest wszędzie.

Tak samo, jak wielu za poetów się uważa i poetami nazywa, choć nimi nie są wcale, tak też wielu jest takich, co poetami są istotnie, a o tem nie wiedzą zgoła i zdumieni byliby srodze, gdyby ich tem mianem nazwano, — gdyby im powiedziano, że czyny ich i życie—to poezja. Są, jak ów Beniowski, „biedaczek“, o którym powiada Słowacki, że „brakło mu formy gotowej; nigdy się w myślów dzwon nie rozkołysał“ i nie wie wcale, że „poezja go otacza“.

Poezja jest wszędzie.

Jest poza człowiekiem i jest w nim samym. Jest i tam, gdzie gra namiętności wielkich i porywów szalonych. I tam, gdzie bezimienne cierpienie i bezimienna radość maluczkich, którzy do wielkiej myśli, wielkiego czynu niezdolni. I jest zawsze tam, gdzie jednostka, duch silny, płomienny, śmiały, pragnie wyjść poza powszedniość, wzrość

ponad strychulec przeciętności, choćby najartystyczniejszymi pozorami osłoniętej,— pragnie dokonać czegoś, co niezwykłe, stawia życiu swemu cele i zadania wysokie i dalekie, ideały świetlne i wzniosłe, a ku tym celom dąży z napięciem całej energji, na jaką zdobyć się może, z niewyczerpanym zasobem zapału, wiary, wytrwałości, walcząc, z wszystkiemi przeszkodami, które mu stają w drodze.

Mniejsza o to, czy za życia przechodząc przez piekło, jak odyniec ogarom, ogania się przeciwnościom, co nań czychają i pada wreszcie zwyciężony, — czy też, zwycięski i tryumfujący, staje u mety, którą sobie postawił i używa pełni mocy i radości zwycięstwa. Mniejsza o to, czy ideały jego i cele, przepuszczone przez alembik kanonów wytwornej estetyki dostojnych arystarchów, wydadzą się snobom „poetyczności“ zbyt trzeźwe, pospolite, prozaiczne, godne określenia, które z innych zupełnie przyczyn Ernest Hello pogardliwie rzucił Lafontaine'owi: *C'est bas*.

Poezja nie jest li tylko tworzywem, z którego czyni się kunsztownie cyzelowane, parnasowskie sonety i misternie wymuskaną prozę. Istnieje ona sama w sobie, poza

wszelką literaturą i sztuką. Jest kosmiczną, wszechobecną siłą, tak samo jak elektryczność, istniejąca poza wszelkiemi dynamomaszynami i lejdejskiemi butelkami i niezależnie od nich. Tak też istnienie poezji nie zależy wcale od istnienia poetów, którzy są, bądź co bądź, zjawiskiem wtórnem.

W niesłychanej odległości od wszelkiej literatury, po różnych zakątkach olbrzymiego globu ziemskiego, wszystkimi nerwami wyczuwają istnienie poezji ludzie, którzy nie przypuszczają wcale, że to, co im daje najwyższą radość i szczęściem rozgrzewa ich życie, niczem innem nie jest, jak poezją. I na tem właśnie niewyczerpalnem bogactwie poezji w niezmierzonych, poza literaturą istniejących dziedzinach życia, budować można nadzieję, że choćby świat jeszcze bardziej niż obecnie uprzemysłowił się i uhandlowił, jednak poezja nie zamrze i nie zaniknie nigdy i wedle Schillerowskiej przepowiedni, z ginącego świata *ziht als der letzte Dichter, der letzte Mensch hinaus,* w ostatnim człowieku, zejdzie ostatni poeta.

Poezja jest wszędzie; zawsze ta sama w swej istocie. Zmienna jest tylko zewnętrzna forma, w której w życiu szuka jej każde pokolenie, każda epoka. W czem innem znajdował ją „błędny rycerz“ średniowiecza, walczący o honor damy swego serca i średniowieczny mnich w Kluniaku i średniowieczny złotnik, którego Heredia uwiecznił w cudnym sonecie. W czem innem znajdował ją renesansowy człowiek, czy nim był machiavelski *principe,* okrutny i chytry, a rozmiłowany w pięknie przepysznych arrasów, rzeźb, obrazów i kobiet, czy dający folgę każdemu porywowi namiętności Benvenuto Cellini, czy fanatyczny Franciszkanin, czyniący Chrystusa królem republiki nad Arnem. W czem innem pełny niewyczerpanej *joie de vivre*, Casanova, co w pogoni za przygodami, a przedewszystkiem za kobietami, przeleciał wzdłuż i wszerz całą Europę, i wersalski dworak Richelieu, co w ośmdziesiątym roku życia szukał jeszcze erotycznych przygód, i zimno rozpustny awanturnik Lauzun. W czem innem szukający filozoficznego kamienia alchemik i chcący przetworzyć świat cały, ludzkość całą—Rousseau. W czem innem znajdował ją idący kolumbowym szlakiem na zdobycie nieznanych ziem konwistador, w czem innem Newton, czy Keppler, wpatrujący się w bezmiar gwiezdnych przestworów; w czem innem Marat, Robespierre, czy Fouquier de Tinville, szlący z rozkoszą setki ludzi pod nóż gilotyny.

W czem innem tkwi poezja życiowa barskich rycerzy, Pułaskiego, Kościuszki; w czem

innem poezja życiowa napoleońskich wiarusów, co, zapatrzeni w swego fetysza w szarym płaszczu, przymierali głodem i krwawili ofiarną posoką obce ziemie, — na marne. Inna jest przesycona żalem, tęsknicą, melancholją poezja życiowa tej pierwszej emigracji, co z Mickiewiczem i Słowackim, statystami i wodzami listopadowego powstania na czele, na obcej ziemi trawiła dni swoje w beznadziejnem czekaniu. I mimo wszelkich podobieństw inna była poezja życiowa następnego pokolenia, które pod bezpośrednim wpływem tamtego wyrosło, romantyczne, mierzące siły na zamiary, wierzące święcie, iż

taką tylko młodość nazwać piękną,
Która zaburzy pierś jeszcze niezbrojną,
Od której nerwy w człowieku nie zmiękną,
Ale się staną niby harfą strojną
I bite pieśnią zapału nie pękną...

Dziwni to byli ludzie...

Ich życie, to epos bez porównania piękniejszy od wszystkich dzieł, które napisali.

W najwcześniejszej młodości rzuceni na ziemię wygnania, w dal od wszystkiego, co im było najdroższe, pozbawieni wszelkiej nadziei powrotu, wszelkiej łączności z ziemią ojczystą i tymi, których w niej pozostawili, skazani li tylko na własne siły, na to, co im własne głowy i ręce

dać mogą, poszli w szeroki świat, pełni tej typowo polskiej wiary, że „jakoś to będzie“, pełni szlacheckiego animuszu i szlacheckiej fantazji. Nie było pieca, z któregoby chleba nie jedli; nie było opałów, przez któreby nie przeszli i z którychby się nie wydobyli nie było pracy, którejby się nie imali; nie było biedy, którejby nie przecierpieli.

Losy ich były dramatyczniejsze i cięższe, niż losy poprzedniego pokolenia, które po 1831 roku opuściło polską ziemię. Szli w pojedynkę raczej niż tłumem i w pojedynkę walczyć musieli o byt, o kawał suchego najczęściej chleba. I dlatego losy ich były cięższe, ale były i dramatyczniejsze, barwniejsze, pełne przygód niezwykłych, nadzwyczajnych przeżyć, niezwykłych wrażeń i walk.

Pomijając innych pomniejszych, pomijając należącego właściwie do starszego pokolenia Michała Czajkowskiego, z jego rycerskiemi i pięknemi z początku, później dziwacznemi, haniebnemi, smutnemi kolejami życiowemi, dwie postacie wysuwają się na plan pierwszy z pośród tej drugiej emigracji, po 1848 roku: Karol Brzozowski i Zygmunt Miłkowski.

Karol Brzozowski „drutuje“ Turcję telegraficznemi linjami, buduje koleje, urządza dziewicze lasy Anatolji i Bułgarji, w Syrji,

u stóp Libanonu hoduje jedwabniki i tytoń uprawia; w Bejrucie pełni urząd konsula, nie pamiętam, włoskiego czy hiszpańskiego. Zygmunt Miłkowski wędruje po całej Europie, wielkim szmacie Azji; jest i robotnikiem i kucharzem i kupcem, najrozmaitszych próbuje zawodów, zawsze sobie radzi, nigdy nie upada na duchu; twarda, kanciasta, zacięcie wytrwała, polska, szlachecka, rogata dusza.

Ale i jeden i drugi z najodleglejszych, półdzikich kresów Europy nasłuchuje pilnie, czy gdzieś tam w dali, nie ozwie się huk strzałów i tentent pędzących do ataku szwadronów. I jeden i drugi każdej chwili gotów do tej najświętszej w jego pojęciu służby, czeka tylko sygnału, by stanąć do apelu, i dlatego ni na chwilę nie traci związku z tymi, którzy wtedy, gdy w ojczyźnie wszystko spało przymusowym snem, pełnym przerażeń i strasznych widzeń, z obczyzny kierowali polityką narodu, szukali dla narodu nowych dróg zbawienia i ratunku. I dlatego i jeden i drugi byli niejako dyplomatycznymi agentami Polski na Wschodzie, umaczali ręce w niejednej politycznej intrydze, niejednej ważnej sprawy byli aktorami. A gdy zdawało im się, że nastają chwile „realizacji słowa", wtedy stawali w szeregach i bili się znów, jak na polską szlachtę przystało, pod-

czas krymskiej kampanji i pod Kostangalją, gotowi byli tworzyć polskie legjony i w 1877 roku, o czem szeroko rozprawiał Brzozowski z Andrassym i różnymi tureckimi baszami...

A gdy mieli chwilę wytchnienia od innej pracy dla chleba, czy dla idei, wtedy imali się pióra. Jak życie całe, tak też i twórczość obu, ma odrębny, rycerski, bohaterski ton. Ale tu uwydatnia się wyraziście i dobitnie różnica temperamentów artystycznych, poglądów na sztukę, jej zadania i cele. Brzozowski zawsze jest więcej i wyłącznie prawie artystą; Jeż więcej i wyłącznie prawie działaczem społecznym. Brzozowski, wielki myśliwiec przed Panem, rzuciwszy fuzję, przy ognisku w dziewiczych anatolskich puszczach, spoczywając po trudach dnia, przekłada ponure księgi Hjoba, odtwarza cudnie, z młodzieńczą zmysłowością, wspaniałą Salomonową „Pieśń nad pieśniami", cyzeluje swe kunsztowne, pełne szczerego, silnego nastroju liryki (o których, nawiasem mówiąc, Stanisław hr. Tarnowski zapomina zupełnie w swej „Historji literatury polskiej", choć o innych, bezporównania mniejszych poetach pamięta doskonale). Jeż, zawsze emigrant typowy, spiskowiec, agitator, nie zadawalnia się zasłużonem uznaniem artyzmu swego, uznaniem, zdobytem przedewszystkiem świetnemi

powieściami na tle dziejów i ówczesnych warunków bytu południowej Słowiańszczyzny. Jemu artystyczny sukces, tworzenie samo w sobie, nie wystarcza. Chce on skutków realnych; chce za pomocą powieści swych przyczynić się do zwycięstwa swych idei, swych poglądów politycznych i społecznych, do ich propagandy. Jest pisarzem tendencyjnym *par excellence.*

A takim był i jest, od swej pierwszej powieści począwszy.

Pierwsza ta powieść Jeża, drukowana w lwowskim „Dzienniku literackim“, wówczas jednem prawie refugium polskiej twórczości literackiej, ukończona w 1859 roku, teraz dopiero, w pół wieku, ukazała się po raz pierwszy w książkowem wydaniu („Wasyl Hołub“, Warszawa, 1909), jakby dla uczczenia pięćdziesięcioletniej pracy nestora naszego piśmiennictwa.

Są w niej wszystkie pierwiastki charakterystyczne późniejszej twórczości literackiej Jeża; zaznacza się w niej wyraźnie linia, po której bez odchylenia się w prawo, czy lewo, rozwijała się w dalszym ciągu jego praca twórcza, Wtedy już śmiało mógł powiedzieć o sobie to, co powiedział w roku 1875 o swej działalności powieściopisarskiej, że „punkt ogniskowy“ znalazł on już „w zasadach szczerze i wyraźnie postępowych, otoczonych światłem, sprawiedliwością i miłością bliźniego, a obalających przesądy i śmieszności, bez względu na to zkąd pochodzą, gdzie się gnieżdżą i jak się mianują“. Już wtedy dotkliwie chłostał i piętnował wady i grzechy szlacheckie: rozleniwienie, bezmyślność, brak poczucia obowiązków obywatelskich wśród szlachty polskiej na Rusi, jej stosunek do chłopa, który stał się potem tematem tylu jeszcze jego powieści.

Dziwne wrażenie wywiera ta powieść, wydobyta z zapomnienia po latach pięćdziesięciu.

Inny świat, inni ludzie stają przed oczyma. Świat, z którego już ni śladu niema; ludzie, którzy już od mnóstwa lat w proch się rozpadli; hasła, które dziś już przebrzmiały i poszły w zapomnienie. A ponad tem wszystkiem suggestywny koloryt lokalny ukraińskiej ziemi, ukraińskich stepów i jarów, łączący się w pamięci z nastrojem cudownych pejzażów Słowackiego, naiwnych wierszy Bohdana Zaleskiego, Czajkowskiego i Goszczyńskiego opowieści; i ta staroświecczyzna środowiska, ta inność kultury i życia, która dziś jest tylko historycznem wspomnieniem i tak samo, jak powieściom Korze-

niowskiego, Kraszewskiego, Michała Grabowskiego, nadaje temu dziełu Jeża typ i wartość historycznej powieści. Historyczną powieścią jest ono zresztą i dlatego, ponieważ w jego osnowę wchodzi, jako epizod, kozaczyzna, ostatni akt wielkiego dziejowego dramatu Zaporoża, które Jeż idealizuje wielce, a nie wiem, czy zupełnie słusznie, i czyni to pod świadomym, albo bezwiednym wpływem powieści Czajkowskiego,—wpływem widocznym na każdym kroku tak pod względem ideowym, jak i pod względem technicznym.

Wogóle powieść to idealistyczna; i w fakturze i w treści i w romantycznym sentymencie, który ją przenika, i w aprjorycznym dogmatyzmie bliższa rozlewnemu, wielomównemu typowi powieści pani George Sand, — tej swoją drogą pierwszej inspiratorki *de la religion de la souffrance humaine*, — bliższa temu typowi, niż silnemu, jędrnemu męzkiemu realizmowi Balzaka, czy Flauberta. Przeidealizowane, opromienione nimbem romantyczności, zewnętrznie, ale nie wewnętrznie prawdziwe postacie małoruskich chłopów, — przejaskrawione prawie karykaturalnie postacie „panów“, nie mają w sobie wskutek tego tej przekonywującej prawdy, którąby im nadała bezwzględna w swej szczerości, objektywna, realistyczna analiza i synteza,

tem samem nawet lepszą oddając przysługę zasadniczej tendencji „Wasyla Hołuba“.

Ale od powieści, przed pół wiekiem pisanej, nie sposób domagać się cech, które są właściwą zdobyczą ostatniej dopiero epoki rozwoju twórczości powieściowej polskiej. Tem bardziej, że na ogół biorąc, powieść nasza i dziś jeszcze beznadziejnie grzęźnie w tym samym typie gawędziarskich wynurzeń, uważanym, zupełnie bezpodstawnie, za typ iście i charakterystycznie polski. Tem bardziej zresztą, że ta pierwsza powieść Jeża, mimo wszystko, co w niej z dzisiejszego punktu widzenia wadliwe, o całe niebo przewyższa swą wartością wszystkie płody pseudoartystycznego przemysłu, tej plagi dni współczesnych, a stoi co najmniej na równi z większością dzisiejszych powieści.

A jednak o sześć lat wcześniej, niż się ukazał „Wasyl Hołub“, bo w roku 1853, Flaubert w jednym z swych listów do pani George Sand, tych dokumentów rozwoju jego kanonów estetycznych, pisał: *L'auteur dans son oeuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part; l'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature—la doit agir par les procédés analogues; que l'on sente dans tous les atomes,*

à tous les aspects, une impassibilité cachée, infinie...

A jednak wtedy już skończone było dzieło życiowe Balzaka i Stendhala, tych twórców nowożytnej powieści. Istniała już „Madame Bovary“ Flauberta, wydana w 1857 roku...

Wzajemny stosunek życia i sztuki jest zmienny.

Inny był przed pół wiekiem, gdy Jeż zaczynał swą działalność powieściopisarską, inny jest dzisiaj.

Sztuka i życie, to jakby dwie nieskończone melodje, istniejące obok siebie, na pozór niezależne; każda jednak wciąż dąży do tego, by zapanować nad drugą. Gdzie sztuka zapanuje nad życiem, narzuci mu swe linie, ujmie je w karby i zawładnie niem, tam nastaje epoka najwyższego jej rozkwitu. Wtedy obie melodje łączą się w mistrzowsko związaną kontrapunktycznie jedność, opartą o wspaniałą, głęboką moc i harmonję akordów.

Tak było w epoce rozkwitu sztuki greckiej, tak w epoce Odrodzenia włoskiego; tak w mniejszym stopniu w dobie klasycyzmu. Tak też było w okresie romantyzmu naszego, w którym sztuka wzięła życie pod wyłączne władztwo i kierownictwo.

Był to okres idealnej harmonji poezji w życiu i poezji w sztuce, wspólności ideałów

jednej i drugiej. Wtedy poeta, artysta, twórca żył w społeczeństwie, a nie poza niem; odczuwał wszystkie przejawy życia duszy zbiorowej narodu, dawał im wyraz w swej twórczości, a sam twórczością swą panował nad nimi, oddziaływał na nie, kierował nimi w mniejszym albo wyższym stopniu. Był to okres, w którym sztuka była istotnie — wedle pięknych słów M. Mochnackiego — „sumieniem narodu“, wyznaniem jego wiary, mistrzynią jego życia.

Po takim okresie zupełnej harmonji, prawie zawsze następuje okres, w którym pomiędzy sztuką i życiem nastaje rozbrat. Drogi ewolucyjne życia i sztuki rozchodzą się, dążąc każda ku innym celom, innym ideałom. Życie obojętnieje dla sztuki, emancypuje się z pod jej panowania; ogół nie odczuwa potrzeby wielkiej, prawdziwej twórczości artystycznej, obchodzi się bez niej, choć przez to marnieje i wyjałowia się napozór do szczętu. Sztuka zaś, odepchnięta przez życie, widzi w niem wroga swego; chce istnieć sama w sobie i sama dla siebie i zamyka się w wieży z kości słoniowej, na której powiewa dumny sztandar: „Sztuka dla sztuki“...

Artysta, który w okresie najwyższego rozkwitu sztuki żyje w społeczeństwie, wyczuwa wszystkie drgnienia duszy zbiorowej

i daje im wyraz w swej twórczości, w okresie rozbratu życia i sztuki, zaczyna żyć poza społeczeństwem, obojętnieje dla poezji w życiu, a wyczuwa tylko poezję „literatury“ i jej piękno. Zacieśnia — i to nieraz świadomie — zakres swych obserwacji bezpośrednich i tworzy li tylko sam z siebie. Gienialny samotnik tworzy wtedy rzeczy gienjalne, któreby zresztą tworzył i w innych warunkach. Gienialny talent o żywiołowej potrzebie zapładniania życia i zapładniania się przez nie, wydziera się z samotności, idzie w życie i bierze z niego to, co brać musi. Ale talenty drobne i nikłe marnieją w tej niezdrowej atmosferze, jałowieją i paczą się, wpadając w idolatrję swej własnej jaźni twórczej, w apoteozę swych walk z otaczającym je, obojętnym na ich dole i niedole, porywy i upadki światem.

W takim to okresie dla wszystkich *minorum gentium* talentów, a wyjątkowo tylko dla talentów wysokiej miary (Berent), motywem twórczym staje się poeta i świat. Nastaje wtedy fatalna epidemja powieści, których bohaterami, a raczej ofiarami są różnego rodzaju artyści: muzycy, rzeźbiarze, malarze, literaci (szczególnie literaci), wszyscy jednako nieszczęśliwi i unieszczęśliwiający, jednako niedociągnięci, albo przerysowani, jednako papierowi, jednako ludzie z nieprawdziwego zdarzenia.

Wtedy ulubionym tematem powieściowym, obrabianym ze wszech stron, z okrutnym zapałem i nakładem czasu, papieru i atramentu, niestrudzenie, nieustannie, aż do znudzenia, staje się artysta, jego przygody i katastrofy w walce z robiącym mu różne bardzo przykre kawały Erosem, albo z jeszcze złośliwszym, nienawistnym Kalibanem-filistrem, który zabiera mu nietylko wszystką większych rozmiarów monetę i najlepszą cząstkę wszystkich smakołyków i wszystkich wygranych na giełdzie życiowej, ale i odbija mu najpiękniejsze realizacje djonyzyjskich jego wizyji przystrojone we wszystką krasę poetyckiej fantazji niewiasty, — artysta, jego wzloty w empirejskie wyżyny, jego twórcze przeżyżycia, procesy psychiczne, wyróżniające go wśród szarego tłumu innych zjadaczy rosbtifu.

Mam i ja na sumieniu powieść o artyście niebotycznie genialnym, oceanowo głębokim, a niemożliwie nierealnym, sztucznym, nieszczerym. Znam więc nietylko pośrednio, z arystarchowych wyżyn, ale i z bezpośredniego stosunku to całe papierowe bractwo, któremu do istotnej prawdy tak daleko, jak warszawskiej baletnicy do Wenery milońskiej, jak szkapie dorożkarskiej do arabskiego Kehilana.

Postać artysty, któryby porywał i wzruszał, zaciekawiał, narzucał bezwzględną wiarę w swą realność, w swe rzeczywiste istnienie, w swą gienialną moc, w swą siłę twórczą, głębię swego ducha, w swe cierpienia i walki, w mimozową subtelność swej uczuciowej wrażliwości, — postać taką mógłby stworzyć jeno artysta o najwyższym wymiarze potęgi twórczej, takim wymiarze, jaki posiadał Goethe, Szekspir, Balzac. Takie geniusze mądrości i uczucia, jak Hamlet i Prospero, — choć to nie literaci i malarze — stworzyć mógł tylko Szekspir. Tak genialnego ducha, jak Faust, tak wspaniałe odtworzenie duszy poety jak „Torquatto Tasso“, dać mógł tylko Goethe. Oni to obaj mogli stworzyć tak potężne umysłowo, twórcze, a żyjące pełnią życia postacie, bo sami gienialnością swą byli wyżsi nad twory swoje i wyposażyli je tylko cząstką tego, co sami w sobie mieli. Balzac, ten najpotężniejszy powieściopisarz świata, ten gieniusz równy Goethemu i Szekspirowi, ten mocarny ciosacz tytanicznych postaci, mógł był, z własnej duszy czerpiąc, dać niedościgły w swej głębi i w swym realizmie, tragiczny proces zmagania się artysty z samym sobą i z otaczającym go światem,—dowodem tego drugoplanowy, z innej strony wzięty a tak wyrazisty szkic z profilu, ów Wacław w „*La*

cousine Bette“, albo owa niezrównana postać malarza w „*Chef d'oeuvre inconnu*“...

Talent, wystarczający do obserwacji i odtworzenia mniej złożonych fenomenów psychicznych, mniej zawikłanych procesów wewnętrznych; talent, doskonały do odtworzenia niezbyt głębokich, niezbyt trudnych w konstrukcji jednostek i typów, zajmujący i dzielny w odtwarzaniu rzeczy prostych, biorąc się do odtworzenia duszy artysty, łamie się odrazu o trudności nieprzełamane. Zamiast ludzi żywych daje ich cienie i karykatury, zamiast życia, algebraiczne zrównania, zamiast czarnych cieni tatrzańskich jezior, burzliwych bezmiarów morza, płytkie piaskiem wysypane, ogrodowe baseny z wodotryskami, w których jednak wody jest zawsze za dużo i to... letniej...

W najlepszym razie to wyłączne oparcie twórczości na obserwacji małego, ciasnego, artystycznego i literackiego świadka, na regestrowaniu swych własnych przeżyć i wrażeń w sferze stosunku poety i świata, na snuciu zupełnie pozbawionych wszelkiego realnego oparcia fantazji i pomysłów, może wydać jedno dzieło ciekawe (wyjątkowo tylko dzieło potężne, jak „Próchno“), kilka nowel i szkiców zajmujących i oryginalnych. *A la longue* jednak doprowadza i doprowadzić mu-

si do maniery, wyjałowienia, zastoju, ekstrawagancji konceptów, konstruowania nadzwyczajnych, absolutnie sztucznych konfliktów psychicznych, bardzo „literackich“, ale o wątpliwej wartości artystycznej—stawiania sobie zadań algiebraicznych ponad siły.

Typowym przedstawicielem takiego *sui generis* „zwyrodzenia twórczego“ jest Henryk Zbierzchowski. Ugrząsł on w sferze swych własnych, subjektywnych przeżyć, w analizie psychiki „przeciętnego“ literata, tkniętego pseudomodernistycznym furorem, jego konfiktów życiowych i graniczących z psychopatją uczuciowych zawikłań. Poza tę sferę, ponad nią, H. Zbierzchowski wydostać się nie jest w stanie. Jak dla owego niemieckiego feudała, człowiek zaczynał się dopiero od barona, tak dla H. Zbierzchowskiego, człowiek, godny jego twórczości, zaczyna się w drodze wyjątkowej łaski od dziennikarza, a właściwie od literata, poety, muzyka, malarza i to tylko takiego, który otrzymał indygenat cyganerji artystycznej i w niej tylko żyje. Poza tem człowiek istnieje tylko w kształcie karykatury, albo ciężkiego wroga wszelkiej sztuki i koniecznego, jako—*repoussoir* owych szlachetnych dusz — filistra, albo wreszcie... kobiety, jako niezbędnego

rekwizytu wszelkiej tragedji, nawet i artysty — w powieści.

Na tem tle powstały także i ostatnie nowele H. Zbierzchowskiego („Grający las“. Lwów, 1908) i ostatnia jego powieść („Literat“. Warszawa, 1909).

W tomie nowel są ładne i dobrze oddane nastroje, impresje liryczne, z których najlepsza może („W tę dziwną, jedyną może noc“...), przypomina o wiele wyższą i głębszą nowelę Henryka Manna („Mnais“). Niefortunnie przeprowadzony jest dobry zresztą pomysł w „Śmierci“, zamazany jednak i niewyraźny, a przedewszystkiem pozbawiony dobrze zaostrzonej point'y. W humoresce („Bacylus poeticus“) wytwornego humoru i dowcipu ani źdźbła, prócz — w kilku ustępach — mimowolnej satyry, zwracającej się przeciwko — autorowi. Na nazwę noweli zasługuje właściwie tylko jedna („Tchórz“), oparta jednak na zużytem już motywie kabotyństwa tak umiłowanych wyłącznie przez Zbierzchowskiego, przedstawicieli kunsztu literackiego.

Motyw kabotyństwa, ale transponowany w wyższe i bardziej skomplikowane tonacje, rozwinięty szeroko, powtarza się w powieści, której tytuł zapowiada właściwie wszechstronną analizę psychiki literackiej, jej ewolucji

życiowej, jej zasadniczych pierwiastków. Tymczasem jedynym zasadniczym pierwiastkiem psychiki literata jest według p. Zbierzchowskiego — kabotynizm.

Już ponad głową hrabiego Henryka w „Nieboskiej" raz jeden, jako wyrzut, „skądsiś" odzywa się głos: „Dramat układasz". O tyle dziesiątków lat młodszy „Literat" czuje konieczną, bezwzględną potrzebę czynienia z życia swego dramatu, układania i reżyserowania tej sztuki, tak, by z niej mieć gotowe tworzywo do literackiego opracowania. Przedmiotem tego eksperymentu (bo sam wyznacza sobie właściwie li tylko rolę widza i reżysera) czyni ów „Literat" Zbierzchowskiego swą własną żonę, sam podsuwa jej typ męski, który na nią działa, a chcąc doprowadzić ją tylko do cudzołóstwa teoretycznego, doprowadza ją — *comme de raison* — do cudzołóstwa faktycznego.

Pomysł to w gruncie rzeczy tak dobry, jak każdy inny, choć nie nowy, bo — choć w innej formie — zużyty już w „Dramacie Kaliny" Zygmunta Kaweckiego. Ale swoją drogą pomysł rażący swą ekstrawagancją i dlatego niesłychanie trudny do uprawdopodobnienia i wykonania. Na tego rodzaju eksperyment w życiu zdobyć się może tylko albo indywiduum, stojące poza wszelkiemi kategorjami etycznemi, *jenseits von Gut und Böse*, wyzbyte doszczętnie wszelkich sentymentów i liryzmów, pełne mefistofelowskiej perfidji i złośliwości, zuchwałe silne, za jedyne bóstwo uważające swą własną jaźń artystyczną i obojętne na wszystko, co po za nią, albo też psychopata, degenerant, dekadent, doprowadzony do rozpaczy swą impotencją twórczą i fizjologiczną nawet, człowiek bardzo zużyty, bardzo chory, bardzo zblazowany kabotyn, szukający wrażeń *à tout prix*. W każdym razie czy tak, czy owak, mężczyzna zupełnie i bezwarunkowo zobojętniały dla kobiety, którą czyni przedmiotem swego eksperymentu.

Ale p. Zbierzchowski, zafascynowany zasadniczym konceptem, który mu widocznie ogromnie się podobał, nie miał wcale konkretnej i realnej wizji owego eksperymentatora, na którego włożył tak ciężkie zadanie; nie widział wcale, nie postawił w sobie typu, który chciał stworzyć, nie miał w sobie *tout d'une pièce* psychiki swego bohatera, w jej zasadniczych linjach, nie mówiąc już o jednolitości szczegółów. I dlatego właśnie powieść jego jest chybiona, niema w sobie tej bezwarunkowo koniecznej, wyraźnej linji logicznej, tego kośćca, o któryby się opierała. Wskutek tego niema też w niej prawdy i przekonywującej siły.

Powieść psychologiczna wymaga niesłychanie subtelnej, drobiazgowej, pełnej finezji analizy, ale i bezwzględnie pewnej świadomej i celowej syntezy, wiodącej konsekwentnie od faktu do faktu, aż po katastrofę ostateczną, która musi narzucić się, jako absolutna konieczność, jako pewnik tak niezbity, jak w mechanice wypadkowa równoległościanu sił.

„Literat“ H. Zbierzchowskiego, to dzieciak, który sam nie wie, czego chce i co robi, gada różne niby mądre rzeczy, ale jest bardzo głupi, załamuje się co chwila w swej psychologji, a w tem wszystkiem nie jest ani na chwilę żywym, faktycznym człowiekiem, a jest tylko papierowym pajacem, pozbawionym wszelkiej życiowej prawdy. Niema na świecie mężczyzny, któryby jeśli nie kochaną, to pożądaną przez siebie i pożądającą go kobietę, popychał świadomie w objęcia innego indywiduum męskiego. Pod tym względem literat nie różni się od szewca, szewc od astronoma. Uczyni to tylko człowiek, zupełnie dla tej kobiety zobojętniały i chcący się jej pozbyć, i to albo *pseudo Uebermensch*, albo psychopata. Tymczasem „Literat“ H. Zbierzchowskiego kocha swą żonę, pożąda jej, ale bez najmniejszej zazdrości cieszy się, że ta pożądana przez niego kobieta, zwraca się ku

innemu mężczyźnie i że stosunek tych dwojga jest „w tej wiośnianej fazie, kiedy otwierają się pierwsze pączki uczucia“, a potem patrzy ciekawawie jak uczucie to przechodzi w temperaturę coraz gorętszą — w namiętność. Z ogromną satysfakcją, na jaką nie zdobędzie się żaden żywy, z krwi i kości mężczyzna, konstatuje on, że teoretycznie jest już „rogalem“ i z nieistniejącą na świecie naiwnością nie wie, że i w najlepszej kobiecie od teoretycznego do empirycznego cudzołostwa *il n'y a qu'un pas.* A kiedy już fakt jest dokonany i kochająca wciąż (!) męża żona oddała się innemu „literat szaleje z bólu, no i naturalnie i siebie i ją doprowadza do samobójstwa. A na samobójstwo które zresztą jest najłatwiejszym sposobem zakończenia powieści, której niewiadomo jak kończyć — jegomość tego typu, jak „Literat“ Zbierzchowskiego nie zdobędzie się nigdy.

Tak samo nieprawdziwy psychologicznie, nieszczery i źle skonstruowany, chociaż bez porównania lepszy jest typ kobiecy powieści H. Zbierzchowskiego. Takie bosko idealne, anielsko czyste niewiasty nie zdradzają tak łatwo swych mężów, a nie zdradzają ich absolutnie, jeśli mają dla nich jeszcze choć trochę uczucia, a jeśli raz zdradzą, to nie dlatego, by nazajutrz wrócić do męża, wyznać

mu wszystko i znów w swym mężu rozkochać się do zapamiętania miłością jak śmierć silną. Ta ofiara „literackich“ eksperymentów, swego małżonka nie robi wrażenia prawdziwego, żywego człowieka. Życiowej prawdy nie dają jej nawet owe rachunki gospodarskie, zapisywane obok najintymniejszych wynurzeń. Kobieta, prowadząca podwójną buchalteryę, ma i osobne konta. Jedno dla męża, drugie—dla siebie.

A jednak, mimo fałsz przesłanek, na których jest oparta, mimo swą nieszczerość i sztuczność, mimo nierówności stylistyczne i techniczne, świadczące o zupełnym braku autokrytycyzmu, powieść H. Zbierzchowskiego świadczy, że autor jej ma talent. Świadczą o tem niektóre głęboko wyczute i silnie dane nastroje, świadczą niektóre trafne i nowe obserwacje, świadczy rysunek niektórych postaci drugorzędnych, żywych i prawdziwszych od postaci pierwszoplanowych. Co jednak H. Zbierzchowski z talentem swym zrobi—przesądzać trudno. Zabić go może gadatliwość, ogromna łatwość pisania, rozmiłowanie w nadzwyczajnościach, których jednak uprawdopodobnić nie jest w stanie, brak krytycyzmu i zamknięcie się w ciasnej sferze literackiego, a raczej cygańskiego światka, w którym za niezbędną cechę artyzmu uchodzą brudne kołnierzyki, wykrzywione buty, pożyczanie pieniędzy na wszystkie strony, upijanie się i łgarstwo, kabotynizm i pseudonadczłowieczeństwo.

Ten bezpłodny światek cyganerji artystycznej, który tak świetnie wydrwił i scharakteryzował Włodzimierz Perzyński w swym „Sławnym człowieku“, a który Zbierzchowski bierze zupełnie na serjo, — ten światek, upatrujący istotę i treść artyzmu w pochłanianiu „morza czarnej kawy“, upijaniu się kabotyńskich samochwalczych dysputach i „epatowaniu mydlarzy“, przyczynił się w znacznej mierze do wyrobienia w społeczeństwie naszem zupełnie fałszywych pojęć o artyzmie i artystach. Grunt przygotowały potworne legendy o „Paonie“ krakowskim i jego przywódcach, niektóre w filisterskim świecie jeszcze częstsze, w artystycznym fenomenalne epizody, o których w bardzo niesmaczny i nietaktowny sposób wspomina i Zbierzchowski w przedmowie do swej powieści. Ogół wziął na serjo życie cyganerji i jej *fanfaronade de vices*, uogólnia obserwację jej obyczajów i zwyczajów, jej etyki i kabotynizmu i wytworzył sobie fantastyczny typ, który z rzeczywistością, z typem prawdziwego artysty nic a nic nie ma wspólnego, a przynajmniej bardzo mało. Nie przyczyni się do obalenia tych poglądów, a prze-

ciwnie ustalić je tylko może, wyborna zresztą, wspomniana już powieść Perzyńskiego, której ironia zbyt jest dla masy subtelna. Tak samo też nie oddziała dodatnio w tym kierunku powieść T. Jaroszyńskiego („Wieża z kości słoniowej“, Warszawa, 1909), choć genezy jej szukać należy właśnie w reakcji przeciwko rozpanoszeniu się grafomańskiej kabotynerji, przeciwko pysze niezdarnych miernot, uzurpujących prawo do moralności panów, w przeciwstawieniu do moralności niewolników-filistrów.

Ze wszystkich powieści Jaroszyńskiego, ta (*redde quod debes*) wydaje mi się najlepszą, z czego jednak nie wynika wcale, by była doskonałą. Nie brak i w niej tak umiłowanych przez Jaroszyńskiego melodramatycznych, sensacyjnych awantur (aż dwa nieudane samobójstwa, jedno zabójstwo i t. d.), ale są one dane dyskretniej i prawdopodobniej, niż wielkie sensacje w „Mieście“, albo „Doktorze Tomaszu“. Nie brak gadatliwości, która ma przysłonić pewną nikłość treści i ułatwienie sobie zadania, przez zastąpienie frazesami jędrnej, objektywnej analizy psychologicznej. Nie brak wszystkich znamion pisania na kolanie, z czego wynika także i niechlujstwo językowe, (jak stałe używanie niezrozumiałego słowa „bo“ za-

miast „czy“, „bo ja wiem“, zamiast „czy ja wiem“; „czas najpilniejszy“, „uwiecznić na marmurze“, „poślizgnięcie jest łakomym kąskiem“, „improduktorów“ — chyba zamiast także barbarzyńskich „improduktywów“, „dramatysta“ (*sic*) zamiast „dramaturg“ i t. d., i t. d.). Nie brak także również ulubionej przez Jaroszyńskiego, łatwej i przejaskrawej karykatury, wprowadzającej rażące dysharmonje w budowie opartej na zupełnie innych, poważnych tonach powieści. Nie brak wreszcie zupełnego nieliczenia się z domyślnością czytelnika i zupełnie zbytecznego stawiania kropek nad i.

Mimo to wszystko, powieść Jaroszyńskiego nie mija bez wrażenia dodatniego. Są w niej sceny ładne, dobrze zrobione; postacie pewną ręką zarysowane i logicznie, przekonywująco przeprowadzone. Jest sporo temperamentu, życia, bezpośredniości, bystrej choć powierzchownej obserwacji — pierwiastków, dowodzących, w jakim kierunku i do jakiego stopnia mógłby rozwinąć swój talent Jaroszyński, gdyby mógł pisać mniej, powolniej, staranniej, gdyby nie ślizgał się po powierzchni rzeczy i zjawisk, a sięgnął w głąb, gdyby wyzbył się wszystkich ingredjencji, pożądanych w sensacyjnej, feljetonowej po-

wieści, ale nie w powieści, która ma być dziełem sztuki.

Obie te powieści — i Zbierzchowskiego, i Jaroszyńskiego — są dowodem, że niema dla artysty nic bardziej zabójczego, niż łatwość pisania, niż pozorne opanowanie formy, zdobycie techniki, rutyny i zatrzymanie się na tym punkcie, który powinien właśnie stać się punktem wyjścia dla dalszego rozwoju.

Można kochać Goncourtów, albo w snobistycznej zarozumiałości nimi pomiatać; można odrzucić całą ich twórczość, przejść do porządku dziennego nad temi krwią i potem pisanemi księgami. Ale nie wolno wymawiać ich imienia bez czci i pokłonu dla ich nieustannej, żmudnej pracy, dla tej gorączki doskonalenia się, która ich trawiła i była treścią ich życia, dla wiecznego niezadowolenia z zdobytej już formy i techniki a najintensywniejszego wytężania wszystkich sił ku coraz nowym zdobyczom w tym kierunku. Ich dzieła mogą zniknąć bez śladu (co zresztą jest bardzo wątpliwe), ale, jako idealny wzór do naśladowania na wieki pozostanie ich życie, ich bezgraniczny, ofiarny kult dla sztuki, ich poczucie dostojeństwa, godności, posłannictwa artysty i jego obowiązku nieustannej pracy nad sobą, ich pokora wobec boskiego ideału,

do którego zrealizowania dążyli bez wytchnienia.

Ale typ Goncourtów, z ich nieustannem wątpieniem w swe siły, z ich nieustannem dążeniem do doskonalenia się — typ zresztą wspólny im z wszystkimi istotnie wielkimi, istotnie twórczymi duchami (Flaubert, Stendhal Żeromski, Reymont, Goethe, Słowacki, Mann i t. d., i t. d.)—niema w sobie nic pociągającego dla tych wszystkich naszych mniejszej próby talentów, które, osiągnąwszy pewien poziom kulturalnego i artystycznego rozwoju, *beati possidentes*, zadawalniają się tem, co osiągły i zadufane w sobie, pewne siebie, niczego więcej od siebie nie wymagają. Wystarcza im sukces, zdobyty wśród czytelniczej masy, łatwo i szybko; innego sukcesu, trwalszego, bo ściśle artystycznego, nie pożądają wcale. Przystosowują się więc, do upodobań tej masy, dają jej to, czego ona od nich żąda, co jej niewybrednemu smakowi dogadza.

Literat-artysta, zależny ongi od Peryklesów, Mecenatów, Leonów X, Ludwików XIV, Southamptonów i Essexów, Stanisławów Augustów i t. d., i t. d., od tych znawców wytwornych i subtelnych, staje się w XIX wieku zależnym od tłumu, od tej mięszaniny złego i dobrego, rozumu i głupoty, zdrowego

rozsądku i przesądu, od tej pogrążonej w walce o byt i w materjalistycznem używaniu chwili masy, która od sztuki wymaga tylko, by jej dała rozrywkę i zabawę wśród nudy, pochlebiała jej upodobaniom i gustom, nie wzruszała zbyt głęboko i zbyt tragicznie, drażniła przyjemnie nerwy, podniecała niezdrowo i była zawsze pozornie, ale pozornie tylko nową, oryginalną i świeżą.

Przyszedł czas coraz to bujniejszego rozwoju (ilościowego) powieści. Tłum czytelniczy, zasypywany powieściami, zasmakował w tej potrawie i zaczął ją konsumować w coraz to większych ilościach. Zwiększenie popytu wywołało zwiększenie podaży. Wytworzył się typ zawodowego literata, zawodowego powieściopisarza, żyjącego li tylko z dochodów, jakie mu daje praca literacka. Typ w naszem społeczeństwie względnie nowy, istniejący zaledwo lat kilkadziesiąt, około trzydziestu, bo ani Kraszewskiego, ani Kaczkowskiego, ani Jeża, do tej, od 1870 roku coraz liczniejszej kategorji zaliczyć nie sposób. Oparcie bytu materjalnego na wytwórczości powieściopisarskiej wymaga pewnej obfitości i regularności produkcji, tembardziej, jeśli ta wytwórczość daje tylko towar sezonowy, szybko wychodzący z mody, zastosowany do po-

trzeb chwili i nie mający w sobie żadnych warunków trwałości.

Powieściopisarz zamienia się więc w rzemieślnika, dostarczającego towaru na zamówienie; zmienia się w maszynę, pracującą, jak tartak, czy młyn parowy, czy młocarnia, i produkującą tyle wierszy, czy tomów, ile potrzeba. Talenty istotnie wielkie, istotnie twórcze, istotnie dla sztuki tylko żyjące, do pracy takiej nagiąć się nie dadzą i dać nie mogą Podejmują się jej więc talenty mniejsze, zdolne do kompromisów, do wyrzeczenia się szczerze artystycznych aspiracyj—dla chleba, albo dla łatwiejszego rozgłosu.

Obok tego przemysłu literackiego, którego powstanie było koniecznością, wobec gargantuowych apetytów czytelniczego tłumu, a małej stosunkowo produkcyi rzeczywistych, wielkich talentów,—drugim czynnikiem, który wywołał fatalne obniżenie się poziomu i wartości estetycznej naszej wytwórczości powieściowej, jest grafomanja, coraz to nagminniej grasująca, przeważnie wśród niewiast. Kobieta bez porównania łatwiej niż mężczyzna, zdoła „nauczyć się pisać“; czyta bez porównania więcej powieści niż mężczyzna i bez porównania więcej posiada zdolności naśladowczej, a także i bez porównania mniej autokrytycyzmu i więcej skłonności do przece-

niania swej wartości intellektualnej i swych uzdolnień, swych „artystycznych“ popędów, które bardzo często nie są niczem innem, jak tem, co Goethe w jednej z rozmów z Eckermannem, mówiąc o piszących niewiastach, nazwał: *geistiger Geschlechtstrieb.*

Grafomania wyklucza bezwarunkowo wszelką oryginalność i samodzielność, wszelką, choćby do najmniejszych rozmiarów zredukowaną twórczość. Nie wyklucza jednak ona pewnej, wprost nieraz do rozpaczy doprowadzającej *poprawności* stylu i formy. Dziś pisać poprawnie po polsku jest łatwo, (pojęcia poprawnego pisania, nie wolno jednak identyfikować z pisaniem *dobrze*, z stylem indywidualnym, albo *écriture artiste*); dziś pierwszy lepszy dyletant, pierwsza, lepsza grafomanka, pisze „poprawniej“ i „lepiej“, niż lat temu czterdzieści, pięćdziesiąt, pisali pierwszorzędni twórcy owych czasów. Dość przejrzeć pierwszą lepszą powieść Kraszewskiego, Jeża, Zacharjasiewicza, Lama, by przekonać się że są to rzeczy „źle zrobione“, gorzej i ciężej napisane po polsku, niż pierwsza lepsza powieść Jeleńskiej, Grot-Bęczkowskiej, Walewskiej, a nawet Orlicz-Garlikowskiej („Misteryum“, opowieść erotyczna, Warszawa, 1908), o której nawiasem mówiąc—jak to sobie przysiągłem, wobec jej nieuleczalnej, a skandalicznej grafomanii—nie wspomnę już nigdy więcej ani słowem,

Grafomania nie wyklucza wcale tej fatalnej zresztą poprawności, a — jak powiedział słusznie Brunetière—*avec un peu d'école, de patience, et de chance on y peut introduire jusqu'aux apparences du talent.* Ale z tymi pozorami talentu, literatura, sztuka, niema nic wspólnego. Dowodzą one tylko, że proza, czy rym stały się sportem, na który pozwolić sobie może, jeśli nie każdy, to przynajmniej bardzo wielu, a nawet dojść w nim do pewnej, choć ściśle ograniczonej, wprawy.

Wobec takich „poprawnie pisanych“ książek, prawdziwą przyjemność sprawia książka, napisana źle, niedołężnie, niedojrzale, bezdarnie nawet, byle wyczuć w niej było można samodzielność, szukanie własnej drogi, a choćby ścieżki, wogóle bunt przeciwko tym wszystkim poprawnym banalnościom, oklepanym ogólnikom, frazesom i szablonom.

Taką właśnie książką jest pierwsza—o ile mi wiadomo — powieść Feliksa Czerskiego („Immoralista“. Warszawa, 1909). Powieść to zła, powieść zupełnie pomylona, dziwaczna, rozwichrzona, a jednak... Powieść niesłychanie wielomówna, monotonna w nastroju aż do znudzenia, ponura i gorączkowa, jak sen chorobliwy, nieforemna i mglista, a jednak...

Jednak, choć ze sto razy miałoby się ochotę cisnąć ją w kąt, czyta się ją od deski do deski. Dlatego, bo poza wszystkiemi jej wadami, jej „złą robotą", kryje się indywidualność świeża, zuchwała, mająca odwagę wypowiedzić wszystko, co ma na sercu, indywidualność wielce kulturalna i kulturą swą przewyższająca legjon „uznanych" i „cenionych".—indywidualność nienawidząca wszystkich szablonów i klisz, frazesów i ogólników.

Czerski chce znaleźć swą własną drogę i szuka jej, a choć daje się prowadzić za jedną rękę Przybyszewskiemu, za drugą Żeromskiemu, jednak nie naśladuje nikogo ślepo; ma swój własny ton, swe własne okienko, przez które patrzy na świat, nie dba o tłum, o łatwy sukces, a chce tylko wypowiedzieć się i uzewnętrznić to, co ma w sobie. Okienko jego małe; Czerski odkrywa przez nie rzeczy, które już inni przed nim odkryli, ale tych „innych" jest bardzo mało; umie on przy tem odkrycia swe dać w formie ciekawej i własnej. W tej martyrologji artysty, którą odsłania z bezwzględnością zupełnie „niepoprawną" wiwisektora, są momenty nowe, ciekawe, uchwycone silnie, czasem nawet za silnie. Niema w jego książce artystycznego umiaru, niema ustosunkowania szczegółów do całości, niema wytrawnej,

świadomej ekonomji sił, koniecznej dla stworzenia prawdziwego, wielkiego dzieła sztuki; niema odpowiedniego rozkładu świateł i cieni; od początku do końca jeden rytm, jedna dynamiczna siła, nieustanne *prestissimo* i *fortissimo*, bez żadnych gradacji i przemian. Niesłychana masa groteskowych i barokowych ornamentów zasłania prawie zupełnie linie architektoniczne; wszystkie postacie rozpływają się w mgle, niejasne, nieuchwytne. A jednak całe to dzieło pulsuje gorącą krwią; czuć w niem życie bujne, nieokiełzane jeszcze i silne, a przedewszystkiem indywidualne. Mimo wszystkie wady, jest to dzieło artysty szczerego, niezdolnego do kompromisów i poddawania się cudzym upodobaniom. Byle tylko F. Czerski miał w sobie wolę do doskonałości, do zabijania wszystkich wad, rozwijania wszystkich dodatnich pierwiastków swego talentu. Byle tylko nie popadł w manierę, której zarodki tkwią już w tej pierwszej jego powieści.

Poza powieścią F. Czerskiego (co do której podkreślam raz jeszcze wszystkie zastrzeżenia ujemne). wszystkie prawie inne książki, o których tu mówiłem i mówić będę, w tym rozdziale należą do jednej z dwóch kategorji: przemysłu literackiego, albo grafomanii. Niema wśród nich ani jednej, posiadającej trwałą war-

tość artystyczną, zdolnej wzruszyć głęboko i porwać, dać szczere i potężne wrażenie estetyczne.

W sferze przemysłu literackiego od dawna już panują wszechwładnie Artur Gruszecki, Wacław Gąsiorowski i Kazimierz Gliński. W mądrym, acz zapewne przypadkowym podziale pracy, każdy z nich inną eksploatuje epokę, w innym kierunku się wyspecjalizował. K. Gliński wybrał sobie najlepiej odpowiadającą jego romantycznej fantazji, epokę niepodległości Rzeczypospolitej; Gąsiorowski operuje wyłącznie w epoce legjonów, wojen napoleońskich i Królestwa Polskiego; Gruszecki zaś zmonopolizował wszelkie aktualności i sensacje współczesne. Z tych trzech muszkieterów przemysłu literackiego, najwięcej talentu miał i ma jeszcze jego *beaux restes* Gliński; najwięcej temperamentu Gąsiorowski; najwięcej zmysłu sensacyjności i wyczuwania upodobań najszerszych mas Gruszecki. Wszyscy trzej piszą gładko, mają kolosalną rutynę, umieją budować swe rzeczy dobrze i sprytnie. Ale gdy u Glińskiego i Gąsiorowskiego temperament pisarski bierze czasem górę, unosi ich i dyktuje im kartki bądź co bądź literacko niezłe, — Gruszecki wyzbył się wszelkich pretensyj do „literatury“, nie dba już ani o for-

mę, ani o styl, ani o jakikolwiek, choćby już szablonowy, rysunek postaci, które wprowadza, a wyczerpawszy już nawet sensacje rewolucyjnej doby, („Na wulkanie“. Kraków, 1908), której zawdzięcza swe pełne bomb, sztyletów, brauningów, skrytobójczych mordów, wyroków śmierci, bandyckich napadów, eksproprjacji, zdrad szpiegów, więzeń, przerażających bohaterstw, wszystkich możliwych i niemożliwych nadzwyczajności, sherlokiady — wyjałowiał zupełnie, zdaje się nieuleczalnie. Jego „Zaloty biurokraty“ (Warszawa, 1909), to rzecz tak piekielnie nudna, bezdarna i źle napisana, że nie zadowolni nawet tych warstw czytelniczych, dla których „tworzy“ Gruszecki.

Bez porównania wyżej (względnie wyżej), stoją ostatnie powieści Glińskiego i Gąsiorowskiego. Gliński w powieści, tak samo jak w poezyi, jest epigonem romantyzmu; podziałał na niego silnie Dumas (ojciec), ale czuć i wpływ Walter-Scotta, od którego jednak Gliński jednej rzeczy się nie nauczył, a mianowicie umiejętności podmalowywania dziejowego tła i bajecznej ścisłości obyczajowo i kulturalnie historycznej, tego realizmu historycznego, który dziełom twórcy „Kenilwortha“ nadaje tyle uroku i siły. Dlatego też ostatnia powieść Glińskiego („Zaloty Króla

Jegomości“, Warszawa, 1909), nazwana „powieścią obyczajową z czasów Jana Olbrachta“, tak samo śmiało nazwana by być mogła powieścią z czasów Jana Kazimierza albo Augusta II. Gliński nie dba ani trochę choćby o najzewnętrzniejszą, najpobieżniejszą charakterystykę epoki; o jakiekolwiek dziejowe tło, o zindywidualizowanie postaci Króla Jegomości i jego otoczenia. Król jest sobie pospolitym, małym szlachetką, takim samym jak wszyscy naokół „hrabiowie“ i szlachcice, znani zresztą z innych powieści Glińskiego. Anegdota nikła i stara powtórzona z rutyną, zrozumiałą wobec tylu lat pracy pisarskiej autora, powtórzona w tym gawędziarskim stylu, który tak fatalnie zaciężył na polskiej powieści. Tego rodzaju powieści mają w sobie to dobre, że uwydatniają wartość tak niesłusznie zapomnianych dziś, historycznych powieści Kraszewskiego, który w porównaniu z swymi epigonami był mistrzem w odtwarzaniu obyczajowego tła i indywidualnych rysów charakterystycznych najwybitniejszych postaci każdej epoki. A w szczególności wobec powieści Glińskiego przypomina się tak silne, tak wybitne dzieło sztuki, jak „Olbrachtowi rycerze“ Zygmunta Kaczkowskiego...

Niczem innem, jak również gawędą, jest powieść Gąsiorowskiego („Księżna Łowicka“, Kraków, 1908), gawędą istotnie „historyczną“, charakteryzującą czasy Królestwa kongresowego dość wiernie i ciekawie. Ma ona i tę wielką zaletę, że po raz pierwszy daje wierną i zgodną z rzeczywistością charakterystykę „Księżnej Łowickiej“, którą od tak dawna za wszelką cenę, a zupełnie zbytecznie, starano się idealizować i podnosić do wyżyn bohaterki; trafnie Gąsiorowski odsłania nicość tego ptasiego móżdżku, tego ciasnego, poczciwego serduszka, niezdolnego jednak do żadnego wielkiego, potężnego wzruszenia i uczucia, nawet do szczerej, ofiarnej, żywiołowej miłości Ojczyzny. Olbrzymiego dramatu dziejowego odtworzyć W. Gąsiorowski nie zdołał; było to ponad jego siły. Raz jeden tylko, w opisie chwil zgonu wodza legjonów, zdobywa on się na siłę rzeczywiście dramatyczną, wyjątkową w jego powieściach. A jednak i postacie, które wprowadza, i dzieje ich pełne są — tylko nie w tej powieści — dramatycznego pierwiastka, pełne wielkiej poezji. Dąbrowski, Łukasiński, W. Książę Konstanty, cała epoka przed powstaniem listopadowem, to wspaniałe tworzywo dla wielkiego mistrza, który przemieni je w nieśmiertelne dzieło sztuki. Ale mistrz to musi być wielki, zdolny wznieść się do wyżyn tej przełomowej tragedji, mistrz taki jakim się okazał Żeromski w „Popiołach“.

VII.

Mimo bardzo „obiecujących“ początków, przez całe życie swe pozostał dyletantem: Gamaston. Studenckie jego powieści miały pewien rozmach, temperament życie, pewien zasób prawdy życiowej i nowej obserwacji; odtwarzały, choć bardzo jednostronnie, środowisko w owe czasy prawie nieznane. Ale autor „Lamparciego życia“, syt łatwo zdobytych laurów, zadowolnił się nimi i nadal pozostał... tylko dyletantem. To też dyletanckie są i jego ostatnie nowele („Białe róże“. Warszawa; 1909); niektóre wcale nie powinny były obaczyć świata dziennego i wydanie ich świadczy tylko o wielkim braku autokrytycyzmu. Rzeczy to pod względem techniki i konceptów przestarzałe; jest w nich ten sam lubieżny erotyzmik, to samo zamiłowanie w powierzchownem zupełnie odtwarzaniu egzotycznych plaż i riwier, ten sam fałszywy sentymencik, tani humor i niewybredny dowcip, wszystko to samo, co było i w pierwszych powieś-

ciach Gamastona, tylko, że dziś odegrzane i podane, trąca myszką i starokawalerskiem, nudnem gawędziarstwem.

Takie samo wrażenie dyletanckiej roboty wywiera powieść Chrzanowskiego („Ułudy“. Kraków, 1909). Takie samo w niej dyletanckie gadulstwo, takie same nieprawdopodobieństwa, taka sama nikłość treści, przy zupełnym braku jakiejkolwiek architektonicznej konstrukcji. Powieść robiona na zimno; pseudopsychologiczna analiza, zastępująca frazesami fakty uczuciowe, operująca staremi kliszami, liczmanami wytartemi do cna. Tacy książęta Dulscy, *pardon* Dolscy, to panowie do „Momusa“, albo „Chochlika“, ale na serjo, mimo wszystkie wysiłki Chrzanowskiego, brać ich nie sposób. Tak samo dobrze znane są wszystkie koło tego „bohatera“ i wielkiego poety (bo książę pan popełnia nawet wspaniałe, gienjalne, wystawiane w Rozmaitościach dramaty) krążące damulki.

W arystokratyczne sfery wiedzie nas także w pierwszej, olbrzymio wielkiej powieści swej Helena Mniszek („Trędowata“. Warszawa, 1909. dwa tomy). Jest to właśnie arcytyp owej poprawności, łatwości pisania, typ tak poprawnie napisanej i zrobionej powieści, że aż nie sposób domyśleć się, czy Helena Mniszek (nazwisko przytaczam nie-

gramatycznie z winy autorki, która je niegramatycznie wymieniła na tytułowej karcie swej powieści) ma talent istotny, czy też tylko pozory talentu.

W tej olbrzymiej, bo przeszło 900 stron liczącej powieści, autorka z bajeczną, jak na debiut, rutyną i sprawnością, opowiada romans kolosalnie bogatego, kolosalnie szlachetnego, kolosalnie mądrego księcia z niesłychanie uroczą, niesłychanie rozumną, niesłychanie dobrą szlachcianeczką, różne dość monotonne perypetje tego romansu, kończącego się naturalnie jeśli nie dokonanym, to przynajmniej postanowionym i zatwierdzonym przez najwyższą instancję marjażem. Tłem całej tej okrutnie romantycznej historji jest życie sfer arystokratycznych, oddane bardzo sumiennie, acz jednostronnie, z rzeczywistą znajomością tych sfer, widzianych bezpośrednio, a nie, jak to najczęściej bywa, z przedpokoju, albo przez dziurkę od klucza. Dwie zasadnicze wady ma powieść H. Mniszek: straszną rozwlekłość i gadatliwość, oraz wprost balwochwalczą idealizację obu głównych postaci romansu i jeszcze kilku innych. Ten nieskończenie mądry, szlachetny i piękny książę-ordynat staje się wskutek tego zupełnie papierową, nie mającą w sobie życia i prawdy figurą, wznosi się w empirej-

skie, nadziemskie sfery, staje się takim, jakim być powinien, a nie takim, jakim być mógł, wyolbrzymia się niemożliwie. Doskonałość jego jest tak dobitnie, tak szczegółowo wykazywana i eksperymentowana; cała jego postać tak nieustannie *en beau* w jaknajjaskrawszem świetle malowana, że wreszcie nudzić zaczyna piekielnie i chciałoby się, żeby ten rycerz *sans peur et reproche* pokazał jakąkolwiek achilesową piętę, aby zbliżyć się do poziomu realnego, z życia wziętego typu, a przestać być aniołem. Tak samo zbyt anielska jest i umiłowana przez ową męską doskonałość niewiasta, której śmierć jest w dodatku zupełnie nieumotywowana i niepotrzebna, a zamierzonego przez autorkę dramatycznego i tragicznego wrażenia wcale nie wywiera. Budzi tylko uczucie ulgi, że cała ta romantyczna historja nareszcie się kończy. Wogóle z tej pierwszej powieści nie sposób wnioskować o talencie debiutantki; złym prognostykiem jest wielka rutyna i gadatliwość, dobrym umiejętność charakteryzowania i stawiania poszczególnych postaci, wcale zgrabna konstrukcja powieści, łatwość i płynność djalogu, który jednak najczęściej obraca się w sferze zbyt banalnych ogólników. Autorka, mimo swą romantyczność, zbyt wiele ma trzeźwości i spokoju, za mało

temperamentu, albo też temperament swój zanadto trzyma na wodzy i tai go tak, że nie sposób go dostrzec.

Powieść Heleny Mniszek stoi jednak o całe niebo wyżej od zupełnie banalnej gawędy Anatola Krzyżanowskiego („U progu nowego życia“, Warszawa, 1908), pełnej postaci znanych już zbyt dobrze, zupełnie papierowych i manekinowatych, wplątanych w przygody równie banalne a nieprawdopodobnie dane. Gawęda to, jakich już zbyt wiele. To samo powiedzieć można o bezwartościowych nowelistycznych wypracowaniach Es-Teza, czy Es-Tezy („Oderwane liście“. Lwów, 1909), których nie ratują wcale pretensjonalne i patetyczne wykrzyki i pseudomodernistyczne, równie banalne nastroje. W stopniowej gradacyi w dół, dochodzimy do powieści M. Czernego („Janina Obolecka“. Warszawa, 1908), tej próby transponowania w nasze stosunki onej smutnej tragiedyi Marion Delorme i „Damy kameljowej“, która tu staje się tragiedją marjonetek, mających w sobie zamiast krwi—sok malinowy. Nie ratują powieści M. Czernego sceny niby erotyczne, a graniczące z nieudolną pornografią. Wprowadzenie w powieść półświatka warszawskiego, idealizowanego przytem niemożliwie, nie powiodło się M. Czernemu wcale.

Pomijając bezdarne, grafomańskie elukubracje Aleksandra Bugskiego („Z cyklu *Dusza:* Szał,—Dzieci chaosu“), który popełnił je—jak sam powiada—tylko dlatego, by „stanąć mógł przed sądem potomności z imieniem nieposzlakowanem“ i w tym celu „nie liczy się zgoła z swojem nędznem, skarlałem stuleciem, tym bękartem reklamy i bydlęcej, bezdennej rozkoszy i nędzy“, pomijając więc obie te książki i odsyłając z spokojnem sumieniem autora ich przed ów „sąd potomności“, przechodzę do kilku typowo kobiecych powieści, które też i wyłącznie kobiecemi sprawami się zajmują. Są to powieści wybitnie tendencyjne, w których artyzm usunięty jest na plan drugi, a właściwie zaniedbany zupełnie, a cała waga położona na postawionej aprjorycznie tezie.

Pierwsze miejsce zajmuje tu powieść Ireny Mrozowickiej („Po zwycięstwie“. Lwów, 1909), powieść w tendencji swej bardzo konserwatywna, bo sympatyzująca właściwie z ograniczeniem się kobiety na dawne pola działania, a zwracająca się przeciwko szukaniu nowych dróg, zdobywaniu nowych dziedzin pracy. Powieść to i technicznie w starym stylu, oparta na zewnętrznym opisie faktów, bez psychologicznego pogłębienia, choćby *à la* Bourget, bez dramatu, któryby się *dział* is-

totnie w oczach czytelnika, a nietylko w oczach relacjonującej o nim autorki. Ale rzecz napisana jest poprawnie, dobrą polszczyzną, zbudowana zgrabnie i zupełnie odpowiednia dla młodzieży płci żeńskiej.

O wiele gorzej, choć z większym temperamentem, napisana jest powieść Emmy Jeleńskiej („Kobieto, puchu marny“... Warszawa, 1909), zwrócona również przeciwko emancypacyjnym prądom, jeśli one oddalić mają kobietę od domowego ogniska i od jej „przyrodzonych“ obowiązków; ale E. Jeleńska walczy również przeciw kobiecie „lalusi“, pozbawionej wszelkiego moralnego kośćca—przeciwko wszelkim „pannom na wydaniu“, które w małżeństwie widzą jedyny cel, jedyną przystań, dającą im możność zadowolenia wszystkich potrzeb ściśle fizycznych, wszystkich fantazji, wszystkich kaprysów i to bez pracy, bez żadnego poświęcenia. Jest to powieść napisana — jak wszystkie powieści Jeleńskiej — pod bezpośrednim wpływem Orzeszkowej i Rodziewiczównej, ale bez talentu, nie mówiąc już Orzeszkowej, a przynajmniej Rodziewiczównej. Wszystkie postacie przypominają natychmiast znane oddawna wzory i szablony; wszystkie są jednakowo papierowe, pozbawione życia i silnej, wewnętrznej, a nie powierzchownej charakterystyki: budowa powieści również banalna, niedbała, wedle różnych znanych wzorów sklecona. Polszczyzna pozostawia wiele do życzenia; o jakimkolwiek zaś stylu, choć trochę indywidualnym niema nawet mowy.

Przeszło pół wieku temu Lucjan Siemieński twierdził, że „kobieta z czystym swoim organizmem, nie zepsuta szkodliwemi wyobrażeniami, ma wszystkie cudowne dary jasnowidztwa, wszystkie fenomeny instynktowości. Pomimowoli jakby w śnie magnetycznym, umie ona czytać w myślach otaczających ją osób; umie, jak orzeł zakryty obłokiem, przeczuć zdobycz swoją w przestworzach powietrza. Każda z nich, przychodząc na świat, przynosi z sobą cząstkę daru wieszczki pityjskiej i najgorzej wychodzi na tem, że tłumi w sobie głos Boga, obwieszczający jej prawdę, ażeby natomiast słuchać, co jej prawią pedanty, którzy wzamian wyższej intuicji w tajemnice natury i ducha, uczą jej pustych frazesów“.

Ciekawe jest, coby wielki krytyk powiedział dzisiaj, patrząc, jak większość piszących kobiet wyzbyła się zupełnie „cudownych darów jasnowidztwa“, wszystkich „fenomenów instynktowości“, a wzamian wyższej intuicji w tajemnice natury i ducha, nauczyła się mnóstwa „pustych frazesów“, które powta-

rza jak gramofon. Powodzią „pustych frazesów“ są powieści E. Jeleńskiej; o zupełnem „wyzbyciu się instynktowości“ i intuicji w tajemnice natury i ducha świadczą tak powieści E. Jeleńskiej, jak i twory A. Kallasowej.

Ze wszystkich autorek, których książki omawiam dziś, najwięcej świeżości i dobrych chęci ma Alicja Szamota („Orły“. Warszawa, 1909). Zamiar debiutantki był piękny i odważny, ale siły zamiarom nie podołały. Chciała w powieści swej dać szereg typów „nowej kobiety“, tych jaskółek, zapowiadających nową, inną wiosnę. I to jej się nie udało. Wszystkie cztery postacie „orlic“; pomyślane bardzo dobrze, wykonane są bardzo źle. Przesuwają się w niezmiernej dali, zamglone, nieuchwytne i w tej dali, w tem zamgleniu w tem zamazaniu konturów, wydają się zupełnie identycznemi, pozbawionemi charakterystycznych, indywidualnych rysów. Szkicowe, pobieżne *opowiadanie* ewolucji psychicznej tych postaci, nie jest w stanie zastąpić ścisłej, zwartej analizy psychologicznej, *opowiadanie* bardzo pobieżne faktów nie może zastąpić ich realistycznego odtworzenia. Dlatego też, a nie dla pamiętnikowej formy, obranej przez A. Szamotę, powieść jej nie jest powieścią, jest tylko serją lirycznych wynurzeń, które stać się mogą dopiero materjałem do

powieści. Takich rzeczy drukować *jeszcze* nie wolno, a jeśli już chce się koniecznie drukować, to w każdym razie nie można ich „zdobić“ tak brzydką, tak niesmaczną winietą, Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa A. Szamota ma talent, ale te zarodki talentu rozwijać należy zmudną, pełną najsurowszego autokrytycyzmu pracą. Pochwały i zachęty tego rodzaju, jak te, któremi zaopatrzyła „Orły“ w przedmowie Cecylja Walewska. są tylko niedźwiedzią (*excusez le mot*) przysługą. Nie tylko oburzają one czytelnika, który po takiej przedmowie spodziewa się arcydzieła, a rozczarowuje się srodze, ale i bałamucą młodą autorkę, która wobec ujemnych głosów sumiennej i bezstronnej krytyki, sama nie wie komu wierzyć i co o sobie samej sądzić.

A. Szamota (znów niegramatyczność w przytaczaniu przezemnie nazwizka wynika z winy autorki) — jak to już powiedziałem — wedle wszelkiego prawdopodobieństwa ma talent i to talent typowo, w najlepszem tego słowa znaczeniu kobiecy. To znaczy, że — znów wedle wszelkiego prawdopodobieństwa — nietylko umie z kobiecego punktu widzenia patrzeć na świat, ale i ma odwagę wypowiadać szczerze swe myśli, uczucia i wrażenia, czysto kobiece.

Józef de Maistre w liście do córki wypowiedział prawdę dotychczas niezbitą: *La femme ne peut être superieure que comme femme; mais des qu'elle veut égaler l'homme, ce n'est qu'un...* Dokończyć nie mogę — bo nie wypada.

Typ kobiecy różni się od typu męskiego, nietylko pod względem fizycznego ustroju; różnica przejawia się w każdym kierunku, w ustroju duchowym nie mniej, niż w ustroju fizycznym. Niema tu mowy o wyższości czy niższości jednego typu wobec drugiego; jest tylko skonstatowanie faktu bezwzględnie prawdziwego, że typ kobiecy jest *inny,* niż typ męski, a w szczególności umysł kobiecy jest *inny*, niż umysł męski. Różnica rodzajów ma daleko szersze granice, niż je zakreśla gramatyka z jednej, anatomja z drugiej strony. Styl, myśl, uczucie, wrażenie, wyobrażenie ma swoją płeć; jedno i to samo na pozór, inne jest w istocie u mężczyzny, inne u kobiety. Jedno i to samo wrażenie inaczej odczuwają zmysły, nerwy i dusza kobieca, inaczej zmysły, nerwy, dusza męska. Jedna i ta sama myśl inaczej formułuje się w mózgu męskim, inaczej w mózgu kobiecym. I właśnie ta różnica pojmowania i odczuwania, różnica myśli, wyobrażeń, uczuć, procesów psychicznych, wrażeń,

powinna przejawiać się wyraziście i szczerze w twórczości powieściowej kobiet.

Dusza kobieca jest dla mężczyzny taką samą zagadką, jak dusza męska dla kobiety; Mężczyzna domyślać się tylko może, co się w duszy kobiecej dzieje, przez co ona przechodzi, co ona wyczuwa, Ogromny wysiłek pracy obserwacyjnej i odtwórczej, ogromna zdolność kombinacyjna, mozolne i zawiłe rozumowanie, szczególna i wyjątkowa intuicja odkrywają mu zaledwie niektóre zakątki duszy kobiecej. I tylko gienjalne talenty mają chwile jasnowidzenia, w których otwierają się przed nimi stworzone ich wyobraźnią dusze kobiece, pozwalając wglądnąć w siebie i poznać swe tajemnice.

Twórczość powieściowa kobiet, dotąd była wyłącznie prawie naśladownictwem twórczości męskiej. Dopiero od niedawna. bardzo niedawna, zaczął się zwrot w tym kierunku. Kobieta pisząca zaczyna mieć odwagę szczerości, spowiadania się z swych własnych obserwacji, wrażeń i myśli. Od twórczości niby przestarzałej dziś autorki „Krystyny“, poprzez Orzeszkową, Zawistowską, aż po dni dzisiejsze, ciągnie się linja bardzo długa, nieustannie przerywana, pozbawiona wszelkiej ciągłości ewolucyjnej. Właściwie teraz dopiero powstawać zaczyna, powstać

może powieść istotnie kobieca. I w tym kierunku rozwinąć się może talent A. Szamoty, przy wielkiej pracy nad sobą, przy kształceniu się nietylko intelektualnem, ale, i to przedewszystkiem, artystycznem, przez opanowanie techniki twórczej najwyższych mistrzów nietylko naszych, ale i obcych, i wyjście po za tę technikę przez stworzenie techniki własnej, indywidualnej. A przytem przez wyrobienie w sobie jaknajsurowszego autokrytycyzmu, w myśl owych wiecznie prawdziwych słów Sainte-Beuve'a, który w jednym z listów swych powiada: *J'aime les livres vrais, les livres qui sont le moins possible des livres et le plus possible l'homme même; mais á la condition qu'ils vaillent la peine d'être donnés au public et qu'ils ajoutent à l'idée qui mérite de survivre,*

Po tej linji wyzwolenia się z szablonów, narzuconych przez męską twórczość i stworzenia iście kobiecej powieści, dąży w swej pracy pisarskiej Eugenja Żmijewska. Wolę co prawda jej pierwszą powieść, przedstawiającą pierwszy okres życiowy tej panny, wychowanej źle, głupio, archaicznie i przechodzącej wskutek tego różne fatalne przygody, nie umiejącej sobie dać rady z życiem i samą sobą. Zgadzam się zupełnie z Elizą Orzeszkową, która w przedmowie do tej dru-

giej powieści („Dola". Warszawa, 1909) zaznacza, że za dużo w niej fizjologji, a szczególniej patologji. Za mało — i na tym punkcie szwankują wszystkie powieści kobiece— subtelnej, logicznie i kunsztownie przeprowadzonej analizy psychologicznej; za mało sięgania w głąb duszy i odtwarzania rozgrywających się w tej głębi procesów z mikroskopijną, bezwzględną dokładnością. Sam zresztą charakter tej dobrej, poczciwej, nieporadnej, ale przytem bajecznie ograniczonej i płytkiej dziewczynki, która prócz ognistego temperamentu, nic w sobie nie ma szczególnego nie nadaje się do tego rodzaju techniki. Zbyt wiele dyskrecji i w kierunku osobistych wrażeń, i wywołanych przez zmysły przeżyć psychicznych młodej dziewczyny, wobec rzeczywiście za daleko posuniętej otwartości pod względem przeżyć fizjologicznych, danych jednak bardzo zewnętrznie i opisowo. Mimo wszystkie wysiłki autorki, nie mogę uwierzyć w isnienie tych aniołków, które mimo dwudziestu kilku lat, przeżytych na tym padole płaczu, mimo ognistego temperamentu i rozbudzonych wcześnie zmysłów, zachowały bezwzględną naiwność i wiarę w społeczne funkcje bocianów, jako rozmnożycieli ludzkości. Bądź co bądź jednak powieść Żmijewskiej, ze wszystkich omówionych dziś powieści kobiecych, jest najciekawsza i najlepsza.

Na ogół bilans dość smutny.

Pokazuje się, że większość piszących nie wie i nie chce nic wiedzieć o ewolucji sztuki powieściowej u nas i na zachodzie, nie ma w sobie tej dążności do doskonalenia się, bez której niema prawdziwego artyzmu. Przeważna większość idzie dalej utartą od dziesiątków lat ścieżką, nie dbając o to, dokąd i jak. Niech tam się dzieje co chce, „a nam tymczasem młynek na strudze obraca plewy swoje i cudze“ i terkocze zawzięcie *senza fine.*

Tymczasem zaś przyzwyczajenie ogółu czytelniczego do lekkiej strawy, jaką mu daje większość powieści, rozleniwia umysły jeszcze bardziej, wytwarza w czytelniczej masie brak krytycyzmu, zadawalanie się byle czem, niechęć do książki głębszej i doskonalszej, która chce dać coś więcej prócz zabawy i rozrywki bezmyślnej — wytwarza niezdolność do odczuwania silnych i szczerych wrażeń estetycznych, do rozumienia wielkiej, prawdziwej sztuki.

A powódź banalnych i efemerycznych, bo nie mających w sobie siły życiowej, powieści wzmaga się ustawicznie i groźnie.

VIII

Debiut powieściopisarski Arnolda Schifmana „Pankracy August I“ Warszawa, 1909) niebardzo udatny. Rzecz ni ztąd, ni zowąd zaczęta; nieskończona, urwana nie wiadomo dlaczego. Koncept bardzo dobry zmarnowany zupełnie. Satyra bardzo płytka i gruba; soli atyckiej ani grana. Natomiast łatwość pisania wielka, nawet za wielka. Wogóle debiut tego rodzaju, że sądzić z niego o talencie Schifmana i dalszym tego talentu rozwoju, niesposób.

Do dziedziny humorystyki należą również „Figliki sowizdrzalskie“ A. Neuwerta-Nowaczyńskiego (Warszawa, 1809). Jednak humor w nich bardzo niewybredny i nieraz chce się prawie uwierzyć w słowa autora w przedmowie, że „pisało się je dlatego, ponieważ dostawało się za nie po koronie od wiersza“. Rzeczywiście dowcip w nich i humor wymuszony, nieszczery, niebezpośredni, koncepty brutalne i pretensjonalne. Jedyna

rzecz dobra i świetnie napisana, to „Śmierć Bilitis“ o której się jednak rychło zapomina, czytając arcynudną, bardzo trywialną „Wielkanoc Teofilka“, jeszcze trywialniejszy, zupełnie w stylu „Bociana“ krakowskiego utrzymany „Jana Kantego Żelazikowskiego kancylisty święty w życiu dzień“, do tej że kategorji należące „Wesele Ciompalanki“. Ratują nieco sytuację przypominający lepsze czasy satyrycznej twórczości Neuwerta-Nowaczyńskiego „Grafologomonoman“ i niektóre drobiazgi z kabaretowego repertuaru. Wogóle byłoby lepiej, gdyby te — jak je autor sam nazywa—„elukubracje“ sowizdrzalskie—„które wtóry raz już wydanemi nie będą“—nie były „wydanemi“ i po raz pierwszy. Chwały imienia Nowaczyńskiego one nie powiększą, a mogą snadnie ją zmniejszyć.

Podupadł także wielce humor Zygmunta Niedźwieckiego (Jego królewska Mość Boa Dusiciel. Kraków, rok 1908). Ten wielki majster nowelistycznej formy, nieporównany często obserwator bydlęcia ludzkiego, artysta dużej miary w ostatnim zbiorze nowel dał mnóstwo rzeczy słabych obok kilku zaledwie dobrych. Twórczość Niedźwieckiego zawsze opierała się przedewszystkiem na anegdocie, — tak samo zresztą, jak — *tone portion gardée* — twórczość Boccacia, albo Maupassanta.

Anegdota zbudowana nieraz bardzo kunsztownie, dowcipnie, zawsze jędrnie i szybkiem tempem wiodąca do silnie, często jaskrawie podkreślonej *pointe'y*; profile wyraziste, szkicowane z gruba, zamaszyście i śmiało, redukowane do kilku zasadniczych linij; bystra i trafna obserwacja niezbyt skomplikowanych procesów psychicznych i jaskrawe odtwarzanie ich, uwydatniające wypukle jeden tylko rys zasadniczy: rozmiłowanie w erotycznych tematach, traktowanie ich nietylko bez wszelkiej pruderji, ale i z wielką, zanadto wielką często swobodą; satyra bardzo zgryźliwie, a bardzo mocno smagająca głupotę i obłudę, nikczemność i małość goniącego za rozkoszą i zadowoleniem najniższych popędów filisterskiego bydlątka ludzkiego,—oto charakterystyczne cechy twórczości Niedźwieckiego, przejawiające się i w ostatnim zbiorze jego nowel.

Ale tu płodny nadzwyczajnie nowelista jakby utracił miarę i dał się unieść swej nienawiści do menażerji ludzkiej; zgryźliwość przechodzi w zapamiętanie, pasja zabija artystyczny umiar (którego i poprzednio nieraz brakło) i czyni Z. Niedźwieckiego zbyt niewybrednym w wyborze tematów, zanadto

trywialnych i w ich przeprowadzeniu jeszcze trywialniejszem. Prócz tego za dużo w tym tomie rzeczy zbyt błahych, zanadto słabych, do których Z. Niedźwiecki nie powinien się przyznawać nawet, bo są go zupełnie niegodne. Jeśli rzeczy podobnych („Parasol“,—„Ojcowskie serce“—„Pojedynek“—) nie starczyło na tom, to lepiej było go nie wydać, niż pomieszczać obok nich bardzo dużo marnot („Protest“, — „Trzy“, — „Karnecik Koci“ — i t. d.). Tego tomu Z. Niedźwiecki nie będzie mógł doliczyć do swych aktywów.

Swoją drogą okolicznością bardzo łagodzącą jest tu dola polskiego literata, który byżyć musi puszczać w świat i to co powinienby spalić i spaliłby z pewnością, gdyby mógł...

W zupełnie inny świat wiodą nas „Humoreski“ Kajetana Kraszewskiego (Warszawa, 1909). Świat, z którego już ani śladu nie zostało. Świat ludzi, którzy temu lat siedemdziesiąt byli już starcami, żołnierzy napoleońskich, ich synów i córek, świat powieści Korzeniowskiego i wczesnych Kraszewskiego, ramotek Augusta Wilkońskiego, szlachciców, co chcąc się dostać do Warszawy, przez lód na Wiśle musieli się przeprawiać, — co z Polesia poza Brześć i Wilno nie dotarli, a podróży koleją bali się tak, jak nasi współcześni jazdy aeroplanem,—co z gargantuowym iście

apetytem „po kawie rannej jedli śniadanie gotowane o godzinie ósmej, obiad suty punkt o dwunastej, kawę ze śmietanką około trzeciej po południu, herbatę z przekąskami o piątej, kolację zawiesistą o ósmej i jeszcze pod noc na podkurek ponczyk lekki, ciasta, owoce, albo jakieś słodkie przekąski“...

I w tem właśnie wywołaniu z martwych świata, który już oddawna leży w grobie, jest wdzięk i wartość „Humoresek“ Kajetana Kraszewskiego, tej pośmiertnej edycji bezpretensjonalnych drobiazgów w starym, dobrym gawędziarskim stylu, rozpromienionych i rozgrzanych tym jowialnym dowcipem, tą typowo polskę figlarnością i wesołością, której „humorem“ w właściwem znaczeniu tego słowa nazwać nie sposób, a której śladu prawie niema w współczesnej naszej belletrystyce, chyba czasem, rzadko u Reymonta, albo częściej u Bartkiewicza. A w dodatku „Humoreski” te mają wartość historycznych dokumentów, oświetlających kulturę owych minionych pokoleń, ich typ towarzyski i życiowy, wszystko co stanowi różnicę między niemi, a pokoleniami, które po nich przyszły.

Nic a nic humoru, ani wesela niema w nowelach swych Bohowityn. Nastrój ich ponury, smutny, nietylko wtedy, gdy tłem ich rewolucyjna doba („Czarnemi czcionkami“... Kra-

ków, 1908). Ale z tego zarzutu czynić nie sposób i nie wolno; szczery humor i dowcip to właściwości wrodzone, których sztucznie, choćby najcięższą pracą wyrobić w sobie nie można. To też tylko dziennikarscy i feljetonowi kaznodzieje mogą, rozdzierając szaty wielkim głosem biadać nad zanikiem humoru i dowcipu w współczesnej belletrystyce, winę tego przypisując li tylko „Młodej Polsce“ i jej następcom, jakby świadomie i celowo zabijającym w sobie wszelką wesołość, wszelki humor...

Ale jeśli humoru sztucznie wyrobić w sobie nie sposób, to prostota i naturalność, są to cechy, które nietylko nabyć można, ale nawet koniecznie trzeba. O tem właśnie pamiętać winien (czy winna) Bohowityn. Jest w zbiorze nowela („Nietykalność osobista“)która właśnie dzięki prostocie swej i naturalności, temu, że niema w niej (prawie) ani jednego zbytecznego słowa, robi wielkie wrażenie i wzrusza, przekonywa prawdą i szczerością. Tymczasem w innych nowelach nadmierne patos, nieszczerość (literacka) i nienaturalność w stylizowaniu postaci, ich myśli, powstających w duszach obrazów, brak realistycznego odtwarzania procesów psychicznych, — wszystko to obniża wartość rzeczy niekiedy wybornie pomyślanych („Z pogromu“); — „Za chimerą szczęścia“). Robociarz monologuje stylem wyrafinowanego inteligenta, mającego pretensje do literatury i wskutek tego ból jego wydaje się pozą, blagą nawet. A jednak z tego właśnie tematu, traktując go z jaknajwiększą prostotą i realistyczną prawdą zrobić było można arcydzieło („Z pogromu“). A jak to trzeba było robić, nauczyć się można z nieporównanej, wstrząsającej noweli Reymonta („Odwet“). Zanadto obfita ornamentyka psuje nieco wrażenie oryginalnie i efektownie pomyślanej „Zmory“, jak i podlanej społecznikowskim sosikiem przybyszewskiady („Piwonje białe“). Tendencyjna również nowelka „Te i Tamte“, zanadto przejaskrawionem kontrastowaniem, artystycznej wartości nie posiada i bez szkody usunięta być by mogła z ciekawego zbioru.

Zamało krytycyzmu w układzie pierwszego — o ile mi wiadomo — tomu nowel przejawia także Jan Huskowski („Spojrzenia“ „Skrzydła stalowe — „Dziwny autor“, — „Przed bitwą“, Lwów, 1909). Niedojrzałe całkiem i chybione rzeczy znajdują się obok zupełnie dojrzałych i silnych. Niektóre dobre pomysły, wykonane są źle, spaczone konceptami, które autorowi przyszły widocznie później, a tak mu się podobały i wydały

oryginalnymi, że wyrzec się ich nie miał siły („Bez pieniędzy·· — „Z momentów jednej doby).

W każdym razie J. Huskowski ma talent, choć dotąd jeszcze niezupełnie uświadomiony swych właściwości i kierunku w którym ma się zwrócić. Talent to raczej kontemplacyjny, liryczny, niż zdolny do obserwacji zewnętrznego świata, w którym widzi postacie, jakich w rzeczywistości niema w nim wcale i fakty, których realistycznie objektywnie odtworzyć nie jest w stanie. Dlatego też bezporównania lepsze od nowel są krótkie poematy prozą („Rzuty dyskiem“) w których jest sporo uczucia, głębszej myśli i oryginalności, a forma nienaganna zlewa się z treścią w ograniczoną całość. Z aforyzmów połowę przynajmniej możnaby bez najmniejszej szkody usunąć. Chociaż J. Huskowski ma szczególny pociąg do grotcski i satyry, jednak w tym kierunku uzdolnienia niema żadnego, ani niezbędnego humoru i dowcipu. To co sam nazwał „groteską“ jest nudne wcale niegroteskowe ciężkie, a choć pozuje na głębię, wrażenia głębokiego nie wywiera wcale. Co J. Huskowski z talentem swym zrobi, w jakim kierunku i z jakim wynikiem go rozwinie, to kwestja ciekawa. W każdym razie szkoda byłoby, gdyby talent swój zmarnował.

IX.

Jest obraz Maxa Klingera, na którym ślepy rapsod z Chios zasłuchanym w jego słowa tłumom prawi o wielkich przygodach bogów i ludzi, o cwanym Odyssie, co z wszystkich obieży zwycięsko się dobywał, o Brezeidzie uroczej, przez którą szlachetny Pellida z Atrydą zuchwałym i pysznym gwałtowny spór wszczęli, o Kassandrze złowieszczej, z Pryjama cór pięćdziesięciu najpiękniejszej, o szczekaczu oszczerczym Tersycie, ku wielkiej radości wojów tysięcy sromotnie obitym, o płochej dworce Kressydzie, której „duch zmysłowy z każdego ruchu jej ciała wyglądał“, o bojach krwawych i zapalczywych, w których legł Patrokl i Hektor szlachetny, mały Ajas cudnie włócznią rzucał, bogi i boginie u boku ulubionych swych witeziów do boju stawały, Ares-mężobójca widokiem fal posoki ludzkiej się radował, Afrodyte pięknotyła, w rzeczach wojny znacznie mniej wprawna i doświadczona, niż w rzeczach

miłości, Parysa niewieściucha własną swą dostojną osobą osłaniała, by Menelaj-rogacz śmierci mu nie zadał;—prawi o Atenie sowiookiej i Herze haniebnie kłótliwej, o dziwnych krainach i ludziach potwornych: lotofagach i jednookich kiklopach, sejrenach i ludożerczych lajstrygonach, feakach zacnych, kędy stęskniony za domem swym pan Itaki młódkę śliczną, Nauzykeę ujrzał, giezła piorącą;—prawi o dawnych Achejczyków ludzie, o tem, co lud ten kochał i w co wierzył, jaki był w namiętności porywach olbrzymich i jaki w powszedniem żywocie, w walkach, podróżach dalekich, świętach, publicznych sprawach i przyjacielskich gawędach i biesiadach, miłości rodzicielskiej i małżeńskiej, potrzebie chwały i czynu, zabawie i radości, żałobie i smutku, k'czemu rwały się jego serca i duchy, co stanowiło istotę i treść jego bytu, co w nim z zarodków utajonych rosło, dojrzewało, by stać się kiedyć arką przymierza między dawnemi, a nowemi laty...

Stoi pierś w pierś przed tłumem rapsod ślepy i rzuca mu swe mocarne słowa, boskie arcyludzkie, a tłum go słucha w ekstatycznem zapamiętaniu. Moc *żywego słowa* idzie z niego przepotężna i spada na tłum oniemiały i ujarzmia wszystkie duchy, zespala wszystkie w jedno ognisko, wiedzie je tam,

dokąd jej się podoba. Ginie z pamięci każdego świat, w którym żyje, który go otacza, a powstaje w każdym świat nowy, inny, — świat, który w nim tworzy mistrztwórca swem słowem wszechmocnem, idącem wprost, bezpośrednio, z duszy do duszy, z serca do serca. Moc żywege słowa w niepamięci pogrąża rzeczywistość, wszelkie pęta zdejmuje ze skrzydeł wyobraźni, i ta, swobodna, lotna, młodzieńczo silna, ulatuje w bezmiary, w krainy cudowne, otwarte przed nią kluczem gienjusza, przeżywa wszystko, co jej przeżyć każe spadające w nią bezpośrednio, zapładniające słowo...

To—w klingerowskim obrazie przedziwnie ujęte — *patos bezpośredniości*, w przeciągu dziesiątek stuleci zanikło bez śladu prawie, pozostawiając jeno słabe, nikłe swe odbicie w publicznej elokwencji (w najlepszem trybunów ludu tego słowa znaczeniu), w wymowie kaznodziejskiej, czy świeckiej, wreszcie w surogacie swym: teatrze i scenie. Znikło wzruszenie boskie, co, z piersi twórcy wybuchając, biło przemożną, porywającą falą wprost w pierś zasłuchanego tłumu i, odbiwszy się, wracało z wzmożoną siłą do źródła, z którego wyszło. Zatracił się kontakt bezpośredni poety i ludu; kontakt, który dla twórcy był ateuszowem dotknięciem matki ziemi, czy-

niącem go niezwyciężonym, — dla ludu był wzniesieniem go w empirejskie wyżyny sztuki i piękna, w których szlachetniał i subtelniał...

Twórca, zamknięty w samotności, odcięty od bezpośredniego działania na tłumy i czerpania z nich natchnienia, zatracać począł moc żywego słowa, ów tajemniczy patetyczny ogień; tworzyć zaczął sam dla siebie, stawać się lirykiem, dbałym jeno o własne uczucia i przeżycia. Do jednostek przemawia i to nie sam, bezpośrednio, a tylko przez martwą, zimną literę drukowanego słowa. Nie porywa i nie wiedzie on za sobą tłumów, a jeno jednostki, choćby nieskończenie liczne, ale nie związane z sobą żadnem wspólnie odczutem wrażeniem, wspólnie przeżytem wzruszeniem. Twórca—choćby mistrz największy—za każdem dziełem, które zrodzi, przebijać musi z trudem grubą ścianę, dzielącą go od jednostek, dla których działa, do których chce się przedostać.

A jednak, choć moc żywego słowa zanikła i utaiła się, jednak od czasu do czasu, w długich odstępach pojawia się ona, wytryska sporadycznie z żywiołową siłą, — jak w Petöfim, gdy przed murami peszteńskiego uniwersytetu rzuca w 1848 roku w tłum płomienne rytmy hymnu: *Talpra magyar*

i masy nimi porywa, — albo koncentruje się w fenomenalnych, potężnych jednostkach, które, raz na zawsze ją posiadłszy, czynią z niej powolne im narzędzie: — Mickiewicz, albo w znacznie mniejszym stopniu Walt Withman, którego strofy w amerykańskich świątyniach do głębi poruszają najoporniejszych na działanie poezji jankesów, albo wreszcie — z wielkiemi zastrzeżeniami — ten, co się sam „wynalazcą dytyrambu“ nazwał: Nietzsche.

Z pośród wszystkich twórców naszych tę moc żywego słowa jeden tylko posiadł: — Reymont.

Są inni, mistrze nie mniejsi języka i formy, chwytający nieraz może i silniej za trzewia, by niemi zatargać, nurkowie nieporównani, zapadający w niezbadane przed nimi głębie dusz ludzkich, by dobyć z nich i perły najcenniejsze i potwory straszne; lirycy o niedościgłem napięciu uczuciowem i skali niepojęcie rozległej, odczuwający z intensywnością niebywałą bóle nietylko własne, ale i społeczne, męczarnie wydziedziczonych i uciskanych. Ale w nich mocy żywego słowa niema; nie jest ona im dana, a zdobyć ją, nie mając jej zarodków w sobie,—nie sposób. Tę moc ze wszystkich współczesnych twórców naszych posiadł jeden tylko:—Reymont.

On jeden z współczesnych mógłby, jak one przedwieczne rapsody i aojdy, stanąć przed tłumem,—ale takim, jak był tłum starogrecki,—i „gadać“ mu swe wizje mocarne i barwne, wydarte duszy w godzinach samotnej, gorączkowej pracy. On jeden zdołałby tem żywem słowem przykuć do siebie te wszystkie dusze spragnione, uczynić z nich jedność, zapanować nad niemi wszechwładnie, narzucić im bezopornie to, co sam przeżył i ujrzał, wszystkie te wzruszenia i namiętności, porywy i czyny, zwycięstwa i klęski, rozkosze i smutki, które złożył w dziełach swej twórczej pracy.

Ta moc żywego słowa była w nim zawsze wrodzona; w początkach nieuświadomiona, nieśmiała, nie znająca swych dróg i szukająca ich, stopniowo, zwolna rosła, rozwijała się, w miarę rozrostu i rozwoju talentu, opanowania przezeń formy i techniki. Były jej przejawy już w pierwszych nowelach Reymonta (jak w tej o koniu, zdychającym na polu samotnem); zataiła się ona nieśmiało w „Komedjantce“ i „Fermentach“; próbuje swych sił w „Pielgrzymce na Jasną Górę“, wystrzela na krótką metę w wielu ustępach „Ziemi Obiecanej“, by nareszcie niespodziewanym prawie, oślepiającym blaskiem zajaśnieć w dwuch tak zwięzłych, nawskroś wstrząsających, na zawsze pozostających w pamięci tragedjach z wiejskiego i miejskiego żywota („Sprawiedliwie“ i „Odwet“) i do pełnej męskości, potęgi świadomej i celowej rozwinąć się w „Chłopach“.

Równolegle i łącznie z tą cechą talentu Reymonta — i jest to zupełnie zrozumiałe, — rosła i rozwijała się druga charakterystyczna jego cecha: jego siła epicka. Jest ona już w pierwszych powieściach, gdzie przejawia się, jako iście zdumiewająca zdolność postawienia i przeprowadzenia mnóstwa typowych postaci. Jest i w „Pielgrzymce“, jako zdolność wyczuwania zbiorowej duszy tłumu i odtwarzania jej. Załamuje się — choć rozwinięta jeszcze wyżej—w „Ziemi Obiecanej“, gdzie potężna jej fala rozbija się na tysiące strumieni i strumyków, a wskutek tego i innych jeszcze przyczyn, doskonała ta powieść nie jest wcale wspaniałym, porywającym eposem, jakimby stać się była mogła. I znowu w „Chłopach“ ta siła epicka rozwija się w pełnej męskości, potędze świadomej i celowej.

Odmówi „Chłopom“ miana eposu ta szkolarska estetyka, dla której sztuka nie jest ogrodem cudownym, pełnym wiecznego życia i wieczystej krasy, pokrywającym coraz to szersze przestrzenie, a jeno zielnikiem,

pełnym zasuszonych trupów i poprzyklejanych do nich etykiet. Odmówią dziełu Reymontowemu tego miana ci, dla których epos bez heksametru, czy aleksandryna, bez rytmicznej i rymowanej formy istnieć i powstać nie może,—te nasze Gottschedty i Lemerciery, co zupełnie poważnie zastanawiały się nad tem, czy Sienkiewiczowska trylogja, czy Fredrowska komedja, to rzeczywiście „poezja“, a jeśli, to czy wielka, czy też mała? Jednak innego miana Reymontowemu dziełu dać nie sposób, nie sposób je w innej postawić kategorji, niż—*toute proportion gardée* — Mickiewiczowskie arcydzieło nad arcydziełami.

Bo poza rytmem i rymem są inne jeszcze, o wiele ważniejsze cechy charakterystyczne eposu, które — mimo, iż ewolucja twórczości literackiej rozsadziła za ciasne dla niej ramy dawnej, klasycznej i pseudoklasycznej poetyki i przeszła nad wieloma z jej kanonów do porządku dziennego, — posiadają jednak swój walor i posiadać go będą tak długo, jak długo istnieć będą różne rodzaje literackie (*genres*), a między nimi i epos.

Epopeją jest więc dzieło Reymontowe przedewszystkiem przez szerokość ram swoich, szerokość i wielkość celów, nietylko postawionych mu, ale i osiągniętych. Jest niem i przez swe rozmiary i przez to, że przy tej

szerokości zakresu, posiada typ rdzennie narodowy, wybitnie i wyłącznie polski.

Jak Mickiewicz swe „poema szlacheckie“ uczynił artystyczną syntezą polskiego, wiejskiego, staroszlacheckiego żywota, we wszystkich zasadniczych, typowych jego przejawach,—tak Reymont swą „powieść współczesną“ uczynił artystyczną syntezą i obrazem całego polskiego życia chłopskiego, życia wsi polskiej. Bo tak samo, jak „Pan Tadeusz“—mimo inwokację do „Litwy, ojczyzny“, mimo ulokowanie akcji wyłącznie w nowogródzkim powiecie,—nie jest wcale dziełem nowogródzkiej, czy nawet wogóle litewskiej *Heimathskunst*, ale dzięki orlemu wzlotowi gienjusza, stał się—nawet prawie zawsze i pod pejzażowym względem—poematem ogólnie narodowym *kat'exochen* polskim, pozbawionym partykularystycznych cech, uwydatniającym syntetycznie to właśnie, co ogólnie polskie, ogólnie narodowe, najbardziej w tym właśnie kierunku charakterystyczne i typowe, wspólne całej szlacheckiej Polsce owej doby,—tak samo „Chłopi“, acz ulokowani w ciasnych granicach lipeckiej parafji, tam *glebae adscripti,* przez wprost gienjalne ujęcie i przeprowadzenie rdzennych cech życia i typu chłopskiego, rysów wspólnych chłopu polskiemu na całym obszarze ziem dawnej Rzeczy-

pospolitej, przy zupełnem pominięciu cech wyłącznie lokalnych, stali się obrazem bytu i życia wsi polskiej, chłopskiej bez względu na jej terytorjalne położenie na północy, czy południu, wschodzie czy zachodzie.

I stąd pośrednio wynika fakt, że „Chłopi",—tak samo jak „Pan Tadeusz",—to „epos bez bohatera". Antek Boryna, — mniej więcej tak samo, jak ów „ułan, jak słonecznik w błyszczącym kołpaku" — sam w sobie i w czynach swoich nie jest wcale bohaterem w stylu Gotfredów, Orlandów, Tankredów, albo Achillów i Hektorów. A jeśli Mickiewicz, — dzięki epoce, w której dzieło swe pomieścił, a właściwie dzięki temu, że sam tę epokę przeżył i zachował o niej własne, najbardziej umiłowane wspomnienia, — mógł oprzeć je o tło dziejowe, pełne blasku, wojennego bohaterstwa i wspaniałej rycerskości, o tę „jedną, taką wiosnę", jaką sam miał w życiu, i mógł odblaskiem chwały małego kaprala opromienić Tadeusza i przybrać go w urok ułańskiego munduru,—Reymont uczynić tego nie mógł. Epoka mu współczesna— szara; naród jego, możności wielkich, zbiorowych czynów dziejowych wyzbyty, jeno wspomnieniami własnej, bohaterskiej przeszłości żyjący. To też i tło dziejowe „Chłopów" musi być szare i zamglone, nie pada

na nie żaden blask, żadna jasność zewnętrzna. Ale ta perspektywa dziejowa jest... Cienie współczesności dziejowej rzucają swe kiry na to życie bujne, oślepiająco barwne; są widoczne dla każdego, co je chce dostrzec...

Ale, pomijając już to, że niema w nich bohatera w stylu greckich, czy średniowiecznych heroów, niema wogóle w „Chłopach" postaci, któraby wysuwała się wyłącznie na plan pierwszy, koncentrowała na sobie całą uwagę, była osią akcji, jedynym filarem, podtrzymującym całe sklepienie. Indywidualnego bohatera w tej „powieści współczesnej" niema; jej bohaterem jest — znów tak samo jak w „Panu Tadeuszu"—nie cały naród, bo to wogóle prawie niemożliwe, ale jedna jego warstwa społeczna, najliczniejsza i dziś najważniejsza, warstwa odrębna, dotąd, jakby kasta, sama w sobie zamknięta, na wpływy zewnętrzne oporna, swem własnem życiem żyjąca. Bohaterem powieści Reymonta jest chłop polski w swoich uczuciach, w swoim obyczaju, w swych formach bytu, dotąd jeszcze tak „bajecznie kolorowych", w swej bujności i bezpośredniości, w swych wszystkich charakterystycznych właściwościach, wyróżniających go od reszty narodu i tych, które, całemu narodowi wspólne, ale w innych war-

stwach przysłonięte powłoką kosmopolitycznej kultury, w nim żyją jeszcze intensywnem życiem, stanowiąc „arkę przymierza“ między minionemi dawno epokami kultury a dobą dzisiejszą, pomiędzy podstawową warstwą społeczeństwa a temi, co nad nią się wzniosły.

Więc nie o rycerzach prawi to epos, w zbroice zakutych, nie o bohaterach nadzwyczajnych, nie *arma virumque* opiewa, ni wojenne czyny, pełne blasku. Niema w niem cudowności, żadnych bajecznych ewenementów, a jest jeno życie najpowszedniejsze i najpowszechniejsze, ale w tej formie, w tych przejawach, jednemu tylko naszemu narodowi właściwe i wrodzone, — życie przez pryzmat gienjalnego talentu widziane i z niedościgłą maestrją w artystyczne kształty ujęte, tak, iż to dzieło przepotężne jest jakby objawieniem nowego, nieznanego dotąd świata,—tak, iż o niem z równem uzasadnieniem powtórzyć można to, co Słowacki o drugiej, jeszcze potężniejszej naszej narodowej epopei powiedział, że „się przed tym poematem wali jakaś ogromna ciemności stolica...“

Życie to wre i kipi, bujne, żywiołowe, przewala się z szaloną potęgą i gwałtownością wezbranego górskiego potoku, wystrzela wulkanicznym, niszczącym wybuchem namiętności, nieokiełzanych, przemocarnych instynktów, dąży wciąż naprzód w niepohamowanym pędzie, lśni wszystkiemi barwami tęczy, dźwięczy wszystkimi głosami, objawia się ze wszystkich swych stron: i wesołych i smutnych, i pięknych i strasznych, i burzących i twórczych, odurza swą niewyczerpaną pełnią, swem bogactwem, swą energją, — a jednak tam, postawionych mu przez mistrza, nie rozsadza nigdy, kornie posłuszne jego woli władczej, przejawia się tak, jak on chce; mimo swą pozorną zawikłanośś i złożoność, przezeń okiełzane i twardą dłonią wiedzione, staje się pełnem prostoty i przejrzystości.

Jak w wagnerowskich arcydziełach niesłychane bogactwo motywów, kontrapunktycznie związanych i prących wciąż naprzód, pozornie rozsadza wszelką artystyczną formę, plącze się w nierozwikłany chaos, odurza, a jednak łączy się w ograniczną całość i dąży celowo do wytkniętego kresu,—tak w Reymontowem arcydziele bogactwo motywów: uczuć, konfliktów, wysiłków, postaci, dążeń, katastrof, pejzażowych rysów itd. itd, itd., wiąże się w bajecznie skonstruowaną, przemyślaną, logiczną i spoistą organiczną całość. I to właśnie panowanie nad olbrzymim tematem, — a raczej nad olbrzymim kompleksem tematów,—ujęcie tej całości w organizm skończo-

ny i doskonały, związanie wszystkich cząstek w całość przedziwnie piękną i przejrzystą,— oto znów moment, wznoszący tę ,.powieść współczesną" do wyżyn eposu.

Na cztery olbrzymie pieśni o zimie, wiośnie, lecie, jesieni, podzielił Reymont swą epopeję, opierając tem samem żywot wsi polskiej, żywot polskiego chłopa o to, co w tem życiu najważniejsze, co temu życiu nadaje właściwą treść i formę,—o żywot matki ziemi i jego wciąż powracające fazy; połączył tem nierozdzielnie w dziele sztuki to, co i w życiu nierozłączne, wysunął w dziele sztuki na plan pierwszy to, co w życiu chłopskiem nad wszystkiem innem dominuje: ziemię - karmicielkę, której woli i służbie wszystko inne podporządkowane, wszystko bez wyjątku prawie.

Ale ziemia nie staje się tu tłem tylko, dekoracją nastrojową, choćby tak mistrzowsko namalowaną; ona tu, jak i w życiu, jest aktorem wciąż czynnym, co krok wywierającym swój wpływ wszechmożny; obojętna na wszystko, co na niej się dzieje i przemija, działa jednak wciąż, dusze ludzkie do siebie nierozerwalnie przykuwa, na nich — pani i niewolnica zarazem — odrębne piętno wyciska, kształtuje je na swą modłę, wpływa na wszystkie ich myśli, uczucia i czyny.

I niczem innem nie jest właściwie epos Reymonta, jak gigantycznym, nie mającym dotąd równego, ni podobnego w całej literaturze świata, obrazem wiecznego zmagania się, wiecznej wzajemnej niewoli: człowieka we władztwie ziemi, — ziemi we władztwie człowieka. I odwiecznej, żarliwej i namiętnej miłości, nad wszystkie inne przywiązania potężniejszj, miłości człowieka do tej rodnej matki, której płody w pocie czoła wydziera, dając jej wzamian wszystkie swe siły, wszystkie prawie uczucia i namiętności.

Ta miłość ze wszystkich najpotężniejsza jest i w duszy Reymonta. Jest w nim równie potężna, jak w jego „Chłopach", a jest i głębsza, bo oparta nietylko o znajomość wszystkich, najsubtelniejszych objawów życia w przyrodzie, ale i o zdolność wyczuwania wszystkiego piękna, jakie to życie zawiera, zdolność dopatrzenia się w tem pięknie tego, czego przed nim nikt inny nie dostrzegł i nie wyczuł. I stąd też ta cudowna świeżość wszystkich pejzażów Reymonta, ich życie, plastyczność i barwność, ich rozmaitość i majestat, ich gienjalna harmonijność i prostota. Stąd wreszcie ich swojskość, ich „naszość", ich największe piękno i urok.

Ziemia w „Chłopach" wciąż żyje; nie zamiera ani na chwilę, ani na chwilę nie prze-

rywa swej pracy, choćby jak utajonej przed okiem ludzkiem. Ona wciąż jest w stanie czynnym, wciąż idzie naprzód w swem żywocie, od pozornego spoczynku i snu zimowego, poprzez wiosenne przebudzenie się, letni żar płodności i tworzenia, jesienne wyczerpanie i żałobę, znów do punktu wyjścia wiekuistego koła swej twórczości. Widać nieustannie wszystkie bajecznie podpatrzone zmiany, jak zima dąży ku wiośnie, wiosna ku latu, lato ku jesieni, jesień znów ku zimie. *Panta rei...* I ten wciąż czynny stan przyrody sprawia, że stale ma się wrażenie, iż ona żyje istotnie, sama przez się bierze udział w akcji na mocy swego głębokiego, nierozerwalnego związku z tymi ludźmi, których dramaty życiowe jej nie wzruszają i nie obchodzą;— sprawia, że przez wszystkie te księgi, od ich pierwszej do ostatniej karty tętni życie przyrody, żywej, przepotężnej, ujętej i oddanej objektywnie, a nie przez pryzmat subjektywnego nastroju artysty, czy jego kreacji. Pejzaże Reymonta w „Chłopach" to nie jego *etats d'âme*, nastroje własne, liryczne, a harmonizowane sztucznie w zgodny pozornie zespół z sytuacjami rozgrywających się na tem tle dramatów ludzkich. Stosunek człowieka do przyrody w dziele Reymonta jest negacją wszelkiego antropocentryzmu. I w sprzeczności z tem nie jest wcale owa wspaniała, do głębi wstrząsająca, symboliczna scena, gdy stary Boryna, tuż przed zgonem, nieprzytomny, w noc późną, księżycową „błogosławionym, półkolistym rzutem" posiewa ziemię po zagonach, a zboża i trawy, zielone jęczmiona, ziemia cała w jeden chór ogromny woła nań, by z nią został, by jej nie opuszczał...

Z tą jedną sferą akcji, przyrodą wciąż żywą, pracującą, wiąże się nierozdzielnie, niby koncentryczne koło, sfera druga, sfera ludzkiego działania, ludzkiego życia, toczącego się taką samą, nieprzerwaną, odwieczną koleją tych samych przemian, tych samych trudów, rok w rok wracających, A to życie zbiorowe wsi polskiej, polskiego chłopa, życie w pracy wytwórczej, zawsze jednakiej, staje przed nami żywe, barwne, rozjaśnione blaskiem przedziwnego piękna. Rozbił je Reymont na setki szczegółów, na pozór podrzędnych, setki epizodów, obrazów i scen, na pozór bez związku bezpośredniego, na całe mrowisko jednostek ludzkich, z których każda z osobna czy społem z innemi, zjawia się w innym momencie tej pracy wszystkim wspólnej. A uczynił to z kunsztem iście nieporównanym, tak iż wszystkie te szczegóły, epizody, sceny łączą się wzajemnie w całość harmonijną i pełną, w której jak w zegarze doskonałym, nie brak ni najmniejszego kółeczka, najmniejszej sprężyny,

a łączą się jakby przypadkiem, jakby po za wiedzą i wolą tego, który je w ruch puścił. I dzięki temu właśnie unikając bezwzględnie wszystkich schematów, wszelkiej pedantycznej dydaktyki, która tak niestrawną czyni *La Terre* Zoli, tak zabójczo nudnem „Ziemiaństwo" Koźmiana, wywołuje, wrażenie nieustannego ruchu, nieprzerwanej ciągłości życia, które odtwarza.

I tak od jesiennej orki, pracy kopaczy po kartofliskach, ozimych zasiewów,—poprzez zimę, wiosnę i lato snuje się, po najdrobniejsze szczegóły odtworzony, rok chłopa polskiego. I tu znów wszystko w nieustannem dążeniu naprzód, nieustannym ruchu. *Panta rei*.., Ogromnej siły artyzmu trzeba było po temu, by ten tak prozaiczny i przyziemny żywot uczynić pięknym i pełnym dziwnego specyficznego wdzięku. A tego cudu dokonała, jak zawsze w takich razach — miłość. Bo Reymont kocha nie tylko wieś polską, ale niemniej głęboką miłością kocha polskiego chłopa, a z miłości ku niemu odtwarza jego życie. I dzięki tej genezie, temu zrodzeniu z miłości, w eposie jego wszystko jest piękne, nawet, to, co najpospolitsze i najprozaiczniejsze. Ale on nietylko chłopa kocha; on go i zna na wylot; zna nietylko jego duszę, aż po najtajniejsze zakątki, ale

zna i jego tryb życia, jego pracę, jakby sam strawił na niej wszystkie swe lata. Własnemi rozmiłowanemi oczami patrzył on na tę pracę, poznał ją empirycznie, a nie—jak mieszczuch Zola, który chłopa i wsi nigdy nie znał i nie lubił — z książek tylko i podręczników.

Ale miłość ta nie wyklucza wcale objektywnego zupełnie stosunku twórcy do tego dzieła, do umiłowanego przedmiotu. Reymont — jak każdy epik — panuje nad swem uczuciem, nie daje mu zapanować nad sobą i nigdy nie pozwala temu uczuciu przejawić się stronnie i subjektywnie. Ta objektywność daje dziełu jego iście homerycki spokój i majestat, przekonywującą siłę prawdy i realności, dostojną prostotę, świeżość, energję. Ta objektywność jest przyczyną zupełnego braku tendecji w dziele, które najdrobniejsze źdźbło tendencyjności mogłoby zepsuć zupełnie, obniżając jego ton, jego powagę i bezpośredniość. Jak Iljadzie i Odyssei,—jak Mickiewiczowskiemu eposowi, jak Szekspirowskim arcydziełom, tak i „Chłopom" brak tendencji choćby najszlachetniejszej, ale przemijającej, złączonej z „aktualnością", daje ten wysoki ton artystyczny, daje gwarancję nieśmiertelności, stawia to dzieło poza czasem i czyni je epopeją. Jest to sztuka dla sztuki w najwspanialszem tego słowa znaczeniu.

Prócz pracy,— która jest właściwą treścią jej istnienia,—zbiorowa dusza gromady wiejskiej przejawia się w zabawie, modlitwie i gniewie. I tu znalazł Reymont najszersze pole działania dla swej epickiej i plastycznej siły. Chłop polski — jak każdy polak — gdy się bawi, to do szaleństwa, do zapamiętania. I ten szał właśnie, ten żywiołowy wybuch niewyczerpanych, niezużytkowanych energji, ten war kipiącej, rozszalałej, bujnej, zdrowej krwi, ten typowo polski rozmach, typowo polski gest odtworzył Reymont z gienjalną, jedyną w całej literaturze świata potęgą i prawdą, z genjalnym, nieporównanym artyzmem. Ten, czy w karczmie, czy na weselisku rozhulany tłum porywa, unosi, oszałamia, oślepia wszystkiemi barwami tęczy, oddech w piersi zapiera; widzi go się i czuje, odurza on, zachwyca i porusza do głębi. Takich pełnych życia i ognia, szału i piękna obrazów, jak te, niema — raz jeszcze powtórzyć i podkreślić należy — w całej literaturze świata, jak wogóle niema w niej epopei chłopskiej, godnej postawienia obok Reymontowej.

Takie same, acz z innych źródeł płynące, w innych formach się przejawiające zapamiętanie opanowuje tę duszę zbiorową w chwilach największego skupienia w obli-

czu potęgi, przed którą chyli się kornie w bezwzględnem poddaniu i uwielbieniu. Zamodlony w kościele tłum ukazuje się w „Chłopach“ kilkakrotnie, za każdym razem inny, inaczej uchwycony. I tu także Reymont umie dać nietylko obraz zewnętrzny, powierzchowny, ale i obraz wszystkiego, co tę duszę zbiorową przepełnia, co ją wzrusza i wznosi *ad astra*, przenika błogością i szczęściem naiwnem, a silnem niezmiernie.

Wogóle nie sposób w ciasnych ramach sprawozdawczego szkicu dać szczegółową estetyczną analizę wszystkich wspaniałych scen i obrazów, rozrzuconych w tej epopei z monarszą iście hojnością. Nie sposób zastanowić się, jakimi środkami Reymont osięga to głębokie, zupełnie nowe za każdym razem wrażenie, które te obrazy i sceny wywierają. Zaznaczyć tylko można, że poza właściwą talentowi Reymonta plastycznością, świetnością kolorytu, jest w nich ruch, jest bujne, wrzące pełnią siły i zdrowia życie, i cały ten świat ludzki — jak w tamtej sferze akcji świat przyrody — jest wciąż w stanie czynnym, z wciąż działa, wciąż wyładowuje niewyczerpalną energję.

Narzuciwszy sobie celowo i świadomie ściśle zakreślone ramy czterech pór roku w ich kolejnem następstwie, Reymont w tym sa-

mym porządku odtwarza i całą obyczajową stronę chłopskiego żywota. Ale i tu znów, jakby bez jego woli i wiedzy, jakby przypadkiem, poszczególne ogniwa wiążą się w nieprzerwany łańcuch; nigdy i nigdzie nie narzuca się natrętnie i namacalnie powzięty z góry zamiar i cel, to też—parafrazując słowa Goethego: *man merckt nie die Absicht, wird nie verstimmt.* A czy to widząc tłum rozbawiony i rozszalały z uciechy w karczmie i na weselisku, czy ten sam tłum na jarmarku w miasteczku, na odpuście i pogrzebie, procesji na polach, czy w zaciętej opozycji przeciw narzucanej mu szkole, — zawsze podziwiać się musi tę fenomenalną zdolność uruchomiania mas, panowania nad niemi, odtwarzania ich ruchu, nastroju, ich plastyki i duszy, ich, w każdej sytuacji odmiennego innego rytmu i tempa, gestu i uczucia. Bo w Reymontowym eposie, jak już powiedziano, masa ukazuje się w najrozmaitszych nastrojach, w najrozmaitszych stanach uczuciowych, od żarliwego zapamiętania się, pokory i ciszy wobec majestatu bóstwa, od szału upojenia radością i weselem, aż po pełen grozy i straszliwej potęgi szał gniewu i walki. I ten właśnie obraz rozwścieczonego, strasznego, obrażonego w swem poczuciu sprawiedliwości i swych praw tłumu jest jedną z najwspanialszych kart „Chłopów“: obraz walki o las, żywiołowy wybuch wściekłości olbrzyma, który nagle sam poczuł swą potęgę i puścił jej wodze.

Tłum, gromada, ten — wedle określenia małoruskiego chłopa — „wielki człowiek“ jest bohaterem powieści Reymonta. On jest jej głównym aktorem. A poprzed i ponad tłum — jak zawsze w życiu—wysuwają się jednostki i to te, które wysunąć się muszą, czy to dzięki swym kolejom życiowym, czy dzięki swym szczególnym właściwościom psychicznym. Ale i tłum nie jest tu bezimienny, nie jest masą, której składowych cząstek odróżnić nie sposób. Nawet w chwilach największego afektu tej duszy zbiorowej, gdy jedno uczucie przepełnia wszystkie serca, zawsze jasno i wyraźnie widoczne jest, że ten tłum to społeczność, z rozmaitych złożona jednostek, z których każda inny ma temperament, inne cechy indywidualne.

I tu znów okazuje się całe mistrzowstwo Reymonta, jego bajeczna zdolność charakterystyki, uwydatniania tych indywidualnych rysów poszczególnych, wyróżniających jednostkę z pośród tłumu, uwydatnienia tych rysów indywidualnych, tak, by wbijały się w pamięć na zawsze, by na pierwszy rzut oka wyróżniały ową jednostkę wśród mnóstwa innych. Niezwykły w tym kierunku talent

Reymonta przejawił się już w samym początku jego pracy twórczej, znamionował wszystkie jego dzieła, bez wyjątku. Ale w „Chłopach“ występuje on w wyższym jeszcze stopniu, niż gdziekolwiek indziej, mimo, że zadanie tu było bez porównania trudniejsze, wobec faktu, że w chłopskiej społeczności właściwości wspólne wszystkim górują ponad rysy indywidualne; typ ogólny zasłania charakter jednostki. A jednak to, co szczególniej wobec mnóstwa najrozmaitszych postaci było szalenie trudne, tu stało się czynem. Wszystkie, od najbardziej charakterystycznych, aż po najdrobniejsze postacie powieści, raz ujrzane, stają przed oczami na każde wezwanie; każda inna, każda wyraźnie odcinająca się od środowiska. I stary, tajemniczy Rocho, i dziad ślepy, którego pies wiedzie, i kowal, i młynarz, i stary Boryna, i Mateusz, parob nad paroby, i Jagata żebraczka, i Grzela mędrzec i Witek spryciarz, i wójt złodziej, i każda z tego niezliczonego korowodu jednostek ma swój własny typ, swą własną indywidualność. I nietylko jeden, charakterystyczny rys każdej z tych jednostek daje Reymont, ale z bajeczną maestrją, w jędrnym skrócie otwiera duszę każdą na oścież, ukazuje ją całą, ze wszystkich stron, w całem jej bogactwie, czy ubóstwie. Reymont — przez niektórych,

niewiadomo za jakie winy, przedstawicielem naturalizmu w naszej literaturze przezwany, ani myśli, naturalistyczną metodą, wyodrębniać poszczególne jednostki szerokim opisem ich fizycznych właściwości, albo, idąc za przykładem Zoli, obdarzać każdą z nich aż do znudzenia powtarzającym się stale epitetem, określającym najbardziej bijącą w oczy właściwość jej fizjognomji, czy postaci. Przeciwnie, skąpi on rysów harakterystyki zewnętrznej i—prócz jednej chyba Jagny — żadnej postaci nie „opisuje“; żadnej wyglądu nie narzuca, krępując tem samem działanie wyobraźni, ale przeciwnie główną i wyłączną prawie wagę kładzie na charakterystykę psychiki jej, na uwydatnienie indywidualnych rysów temperamentu i charakteru.

Obie sfery akcji: sfera życia przyrody — jako organizmu zbiorowego — i sfera wspólnego, zbiorowego życia wsi polskiej, złączone są z sobą tysiącem nieznacznych, a tak mistrzowsko nawiązanych węzłów, że są najczęściej niedostrzegalne i nigdy nie narzucają się na pierwszy rzut oka. Tak samo tysiącem węzłów z temi obydwoma sferami związana jest nierozdzielnie trzecia sfera akcji: właściwy dramat, bez którego niema ni eposu, ni najprostszej opowieści. Ale dramat

ten, w porównaniu z tamtemi obydwiema sferami, najmniej zajmuje miejsca, jest ledwie drobną częścią całości. A właśnie tu okazuje się cały kunszt przeprowadzenia go, dania go tak, by — mimo swą zwięzłość — wskutek rozłożenia świateł i barw, wysunął się poprzed wszystko inne, zapanował nad wszystkiem i wszystkie części olbrzymiego organizmu złączył z sobą nierozerwalnie. Ustosunkowanie wzajemne wszystkich trzech sfer akcji, perspektywiczne ugrupowanie szczegółów, związanie ich takie, by dzieje rodów Borynów, „grzesznej“ miłości Antka i Jagny i wszystkich związane z tem komplikacji, mimo że nie są właściwą treścią „Chłopów“, jednak nią się wydały, a uwypukliły się odpowiednio, oto zadanie pod względem technicznym i artystycznym ze wszystkich, jakie miał przed sobą Reymont najtrudniejsze i z największem mistrzowstwem, największą misternością wykonane.

Dramat ten był Reymontowi potrzebny nietylko jako sklepienne wiązanie nietylko jako niezbędne akcesorjum każdej bez wyjątku powieści. Użył on go za środek skoncentrowania w kilku postaciach zasadniczych rysów uczuciowego życia chłopa polskiego; w postaciach tych wrą i wybuchają najpotężniejsze uczucia i namiętności ogólno-ludzkie

w kształcie i napięciu właściwem tylko temu światu, który stanowi środowisko tej epopei. Stają tu ludzie olbrzymy pod względem pierwotności i bezpośredniości swego uczuciowego życia, — ludzie, którym pokrewnych szukać trzeba chyba w świecie szekspirowskich postaci, o tyle stuleci od naszej kultury odległych, o bezporównania wyższej temperaturze krwi i szybszem tempie jej krążenia, o silniejszych i bezwzględniejszych pożądaniach zmysłów, gdzie wszystko posłuszne wszechwładzy instynktów i pierwszego popędu, nad którym zapanować, który poddać mocy rozwagi—niema czasu i ochoty. Uczucia i namiętności przepotężne, ale krótkotrwałe, przelatujące szybkim jak strzała, zmiatającym wszystko, co w drodze, lotem stepowego wichru. Kategorje złego i dobrego giną bez śladu wobec mocarniejszych, niż wszystkie katechizmowe, nakazów krwi rozszalałej. Pożądanie rozkoszy zmysłów, czy rozkoszy zemsty, moc żądzy, czy moc wściekłości, jednako rozsadzają wszystkie pęta, domagają się natychmiastowego zadośćuczynienia. Ale namiętności te i porywy gasną równie szybko jak wybuchły; danie im folgi, zadowolenie ich zabija je. Antek Boryna szybko zapomina o swej miłości po Jagny; równie szybko jak o dokonanem zabójstwie, po którem

niema ni najlżejszych wyrzutów sumienia. I ta przelotność uczuć, mimo najwyższego ich napięcia, ta łatwość wyładowania energji jest w nim nietylko typowo chłopska, ale i typowo polska...

Ród Borynów potrzebny był Reymontowi dla skoncentrowania w nim dramatycznej treści dzieła, ale potrzebny był mu także dla skoncentrowania w nim rodzinnego, powszedniego życia chłopskiego, bez względu na komplikacje, jakie na tle tego życia powstały, a których za „typowe“ i charakterystyczne uważać nie wolno, uznając w nich raczej fenomenalny wyjątek, czego zresztą chciał i sam autor, podkreślając to bardzo wyraźnie. Pożycie rodziny chłopskiej, jej monarchiczny ustrój, stosunek wzajemny wszystkich jej członków uwydatnia się tu wyraziście i typowo. Pod względem zaś techniki powieściowej, ród ten był Reymontowi niezbędny by mógł uczynić zeń jakby wielkie koło rozpędowe, od którego na wszystkie strony idą transmisje i pasy,—koło, puszczające w ruch całą maszynerję.

Wogóle pod wyględem technicznym epos Reymonta zasługuje nie tylko na osobne studjum analityczne, ale powinno stać się dla sztuki powieściowej naszej—znów *toute proportion gardée*—tem samem, czem dla adeptów sztuki malarskiej w dobie Renesansu były kartony pizańskie Michała Anioła, wciąż badane, wciąż rozpatrywane dla wydarcia im tych niezliczonych tajników najwyższego kunsztu, które są w nich zawarte. Bo, jak przed wiekami już powiedział La Bruyére: *C'est un metier de faire un livre, comme de faire une pendule*, i niezaprzeczoną słuszność ma współczesny pisarz francuski, który powiada, że *s'il n'y a pas d'art sans inspiration, souvenez-vous qu'il n'y en a pas non plus sans un „metier“ qui lui serve en quelque façon de support.* A jeśli pod jakim względem, to właśnie pod względem budowy, pod względem technicznym, współczesna powieść polska, nie wyjmując i najwybitniejszych jej dzieł, szwankuje bardzo...

Pomijając już niezmierną trudność, jaką stanowiło harmonijne ustosunkowanie niezliczonego mnóstwa szczegółów, scen, obrazów z wszystkich trzech sfer akcji, przejrzyste ich złączenie w organiczną całość tak, by wysnuwały z siebie z bezwględną koniecznością logiczną, a nic nie czyniło wrażenia zbytecznego wstrętu, przeładowania, sztuczności, — nie mniejszą trudność dla twórcy stanowiły ramy zewnętrzne, które sam sobie narzucił, dzieląc dzieło swe na cztery części, wedle czterech pór roku. Pod względem od-

tworzenia życia przyrody w jej stopniowych przemianach, odtworzenia życia powszedniego i obyczajowego chłopskiego, było to niewątpliwie ułatwieniem. Ale niesłychanie trudne było przeprowadzenie w tych ciasnych ramach jednego roku tych wszystkich przejść i katastrof uczuciowych, których Reymont również nie szczędzi. Po temu trzeba było wprost gienialnej kondensacji i wprost gienialnych skrótów, by zwycięsko zapanować nad wszystkiemi trudnościami i zwalczyć je, bez ich omijania.

Tak samo kunsztowną i bez zarzutu, jak budowa całości, jest i budowa poszczególnych jej części. Rytm i tempo zmienia się wciąż, to snuje się szeroko i wolno z majestatycznym spokojem, to jakby scherzo wesołe i dziarskie wpada w szalone *allegro con brio*, by wnet znów się rozpłynąć w potężnem *largo*, opartem o przedziwne, niespodziane harmonje, by z oszałamiającą maestrją rozwinąć się w prący, z bezwzględną koniecznością ku kresowi swemu finał. Tę sztukę przemiany nastrojów i wrażeń, stopniowania ich nieustannego, aż po najwyższe napięcie w końcowej scenie każdego tomu, posiadł Reymont i stosuje ją mistrzowsko; pierwszy tom kończy zamaszystym, pełnym szalonej werwy i temperamentu obrazem weseliska, ale ob-

raz ten zamyka prześlicznym, kontrastowym wzruszającym momentem śmierci biednego Kuby, jednym z kilku najpiękniejszych epizodów całego dzieła. Tom drugi kończy pełnym grozy i szału obrazem bitwy o las. Tom trzeci zamyka wstrząsająca scena śmierci starego Boryny. Tom czwarty...

Ale oto właśnie jedyna może wada tego wspaniałego dzieła. Nie kończy się ono godnie wzruszeniem, któreby wszystkie inne doznane przewyższyło, obrazem, któryby wyraziściej i głębiej utkwił w pamięci. Scena wypędzenia Jagny, scena właściwie straszna i bolesna, nie ma w sobie ni tej tragicznej siły, ni tej potęgi, tej głębokości, jakąby mieć powinna. Pomyślana świetnie, umotywowana zbyt pobieżnie i nieprzekonywająco, wykonana zbyt słabo, zbyt blado, nie budzi innego uczucia, prócz niesmaku i rozczarowania. Niema wątpliwości, że po tylu tak rozmaitych, nigdy nie powtarzających się nastrojach i obrazach, trudno było wznieść się jeszcze wyżej, najwyżej; oczekiwania i nadzieje czytelnika zbyt wysoko są napięte wszystkiem, co ten finał poprzedziło. Ale mimo to trudno oprzeć się żalowi, że tej ostatniej chwili, w której niestety przychodzi rozstać się z tak wspaniałem, tak cudownem

dziełem, brak tego piękna, tej tragicznej grozy, która tam właśnie niezbędna...*)

Trudno i nawet nie sposób w dziele tej miary, tak olbrzymiem, jak „Chłopi“, odróżnić to, co jest dziełem twórczości świadomej co twórczości bezwiednej. Niewątpliwie jednak na pograniczu obu stoi stylowa koncepcja całości. Pomysł odrębnego stylizowania chłopskiego eposu powstał może i bezwiednie, przeprowadzenie go jednak i wykonanie musiało być świadomem i wymagało ogromnego nakładu czujności i panowania nad wizjami twórczemi i ich uplastycznieniem. Widać jednak, jak twórca stopniowo sam opanowuje pomyślany przez siebie styl, jak sam się nim przejmuje i w nim doskonali. Pierwsze karty, acz piękne i silne, nie zapowiadają tego mistrzostwa, tej bajecznej krasy, tej cudownej harmonji, tej siły, co się wnet (już w drugiej połowie pierwszego tomu)

---

*) Z pośród wszystkich zarzutów, z którymi spotkali się „Chłopi“ w krytyce naszej, tak feljetonowej, jak i salonowej, zwrócić warto uwagę na jeden tylko, a mianowicie na zarzut, że powieść ta nie wyczerpała wszystkich bez wyjątku przejawów życia chłopskiego, nie mówi n. p. nic o „kasach pożyczkowych, kółkach rolniczych“ itd. itd. Przedewszystkiem czas, w którym Reymont epos swe pomieścił, w którym je zresztą pisał, wyprzedza chwilę, w której po manifeście październikowym rozpocząć było można „pracę organiczną“ na wsi. Moment akcji swej powieści zaznacza Reymont dobitnie i nieraz. Pomijając zresztą i to, i fakt, że dziś jeszcze praca w tym kierunku rozpoczęła się ledwie w drobnej części wsi Królestwa, zaznaczyć należy dobitnie, że powieść nie jest i jako dzieło sztuki nie może być systematycznem, wszechstronnem wypracowaniem statystyczno-ekonomiczno-etnograficznem. Przeładowanie powieści takimi właśnie, wciąż zmiennymi, nieustannej ewolucji podległymi szczegółami, nietylko uczyniłoby ją „aktualnym“ towarem, ale zmieniłoby ją na jakiś dziwaczny podręcznik *ad usum* mieszczuchów, obniżyłoby niesłychanie jej artystyczną wartość, która przecież w twórczości literackiej dominuje nad wszystkimi innymi względami. Zresztą „wszechstronne“, wyczerpujące *wzystko, bez wyjątku* odtworzenie życia chłopa i wsi, jest wprost niemożliwe, właśnie wobec faktu, że taka „gruntowność“, niezbędna w dziele naukowem, ale zupełnie zbyteczna w dziele sztuki — nie dałaby się nikomu w żaden sposób pogodzić z artystycznie potężnem opracowaniem tak olbrzymiego tematu. Idąc dalej tą drogą, możnaby— ze stanowiska folklorysty zarzucić, że Reymont za mało daje pieśni ludowych przesądów itd., — ze stanowiska lekarza, że za mało uwzględnia medycynę ludową – ze stanowiska erotomana, że zaniedbuje tę stronę życia chłopskiego—ze stanowiska antysemity, że za mało podkreśla destruktywny wpływ żyda na wieś polską, — ze stanowiska księdza, że nie rozwinął szerzej religijnego życia chłopa itd. itd. itd. Śmieszne wprost jest stawianie Reymontowi za wzór — Zoli... Przedewszystkiem *La Terre* Zoli jest jedną z jego najsłabszych powieści, w któ-

przejawia, by odtąd aż po koniec rosnąć ustawicznie i nie słabnąć ani na chwilę.*)

Styl dzieła sztuki, to przecież nietylko język, to zharmonizowanie wszystkich akcesorjów, wszystkich szczegółów budowy do jej zasadniczych konturów, to—jak w muzyce—złączenie rytmicznych, harmonizacyjnych, instrumentacyjnych, dynamicznych koncepcji w całość, zgodną z treścią, z tem, czego dzieło sztuki ma być wyrazem, co ma w sobie zamknąć. Otóż ten styl odrębny, własny — styl, zmumiewająco piękny i nowy, posiadają „Chłopi". Język jędrny, wszystko zdolny wypowiedzieć w nowej, przebogatej formie,

rej chłop drzedstawiony został tylko jako bydlę bezmyślne, ordynarne, wciąż erotycznie, lubieżnie podniecone i o niczem innemi jak tylko o zadowoleniu swych zmysłowych popędów nie myślące. W żaden sposób w tej powieści, wielkiego zresztą mistrza nie można wyczuć ziemi, „jako potęgi kosmicznej i kategorji ekonomicznej". Chłop Zoli i jego wieś. to fantastyczny, na żadnym „dokumencie" nieoparty paszkwil mieszczucha, który wsi nie znał wcale, nie widział, nie czuł i nie lubił. Przyznaje to nawet taki panegirysta Zoli, jak Edmund Lepelletier (*Emile Zola, sa vie, son oeuvre.* Paris. „Mercure de France," 1908).

*) Trudno tu z żalem nie zwrócić uwagi na niedbałą i fatalną korrektę wszystkich tomów powieści Reymonta. Oby wydawcy w następnych wydaniach tego pomnikowego dzieła postarali się o usunięcie mnóstwa błędów, szpecących je strasznie.

biorący z gwary ludowej to, co w niej najwyrazistsze i najpiękniejsze, stworzył sobie Reymont sam. Niema w tym języku nic, coby nie było dla każdego zrozumiałe, coby potrzebowało objaśnień i słowniczków; jedyna jego wada i to chyba Reymonta boli najdotkliwiej — że nie podoba on się prof. Stanisławowi hr. Tarnowskiemu, który widzi w tem arcydziele sztuki pisarskiej i poczucia językowego jeno „grube narzecze"...

Lecz nietylko język Reymonta zasilił się i rozwinął, dzięki niewyczerpanemu źródłu wiecznej młodości, twórczości najczystszej i pierwotnej słowa polskiego. Z życia i widnokręgu chłopskiego czerpie on wszystkie metafory, wszystkie obrazy, określenia i t. d. pod tym właśnie względem mistrzowsko, z najsubtelniejszym artyzmem stylizując swe dzieło, zatrzymując czytelnika nieustannie w tym świecie, w tej atmosferze, w tym nastroju wiejskim, chłopskim; równocześnie podnosząc znacznie artystyczną wartość i znaczenie swego dzieła.

I jedno, i drugie, i język „Chłopów", i styl ich odrębny a czysty, wiąże się bezpośrednio z tą cechą talentu Reymonta, której prócz niego nie ma nikt inny we współczesnej literaturze polskiej: z tą przedziwną i porywającą mocą żywego słowa. Ta moc

bije z jego epopei przemożną, porywającą falą, przykuwa i zniewala bezopornie. A jeśli którą, to tę właśnie cechę jego talentu chciałoby się pochwycić ścisłą analizą i rozłożyć na jej składowe części. Ale tu właśnie wszelka analiza daremna, wszelkie jej próby rozbijają się o nieuchwytność tej potęgi czarodziejskiej, tak niezbadanej, tak trudnej do ujęcia, jak żywiołowe siły przyrody, których ona jest siostrzycą. Ona tak samo, jak tamte potęgi, jest, bo jest, *flat ubi vult*, przejawia się w wybrańcu, którego sama sobie upodoba. Ale nietylko dzięki tej przedziwnej mocy, dzięki innym cechom gienjalnego talentu Reymont zdołał w „Chłopach“ dać arcydzieło niedościgłe i wieczne. Osiągnął on te wyżyny także i dzięki nieustannej, zmudnej jak chłopska pracy, pracy nad sobą samym, nad swym talentem, nieustannemu doskonaleniu się i dążeniu do doskonałości. I głównie dzięki temu jego twórczość o tyle wzniosła się ponad całą prawie twórczość współczesną nietylko naszą, ale i obcą, *quantum lenta solent inter viburna cupressi...* I dzięki temu wznosić się będzie coraz wyżej i wyżej, doszedłszy w „Chłopach“ dopiero do okresu swej męskiej dojrzałości.

Powiedziano, że gdyby wszystko, co wiadomo nam o prastarej Helladzie; co po niej

zostało, znikło nagle bez śladu, a jeno homerowe eposy pozostały, — to cały żywot Grecji pierwotnej jej duch, jej typ, jej piękno, z tych pieśni ślepego rapsoda dałyby się odbudować w całości. Tak same, gdyby kiedyś po tym chłopie polskim, który dziś istnieje, ni ślad nie pozostał, z Reymontowej epopei duch polskiego chłopa, jego typ, jego zwyczaj i obyczaj, jego treść cała zmartwychwstałaby, — zmartwychwstałaby wieś polska w całej swej krasie i odrębności...

* * *

Kończąc tę pierwszą serję sprawozdań z twórczości w zakresie powieści i noweli polskiej, należałoby zreasumować je i wyciągnąć z nich pewne wnioski ogólne.

Wnioski te tem bardziej muszą być ostrożne, że sprawozdania nie objęły wszystkich bez wyjątku wydawnictw beletrystycznych całego roku. Część ich (z datą r. 1908) pominięta została zupełnie; część (z datą r.1909) omówiona jeszcze będzie w sprawozdaniach następnych.

W każdym razie stanowczo twierdzić można, że rok ten nie był rokiem zastoju w twórczości powieściowej polskiej. Przeciwnie był on rokiem bardzo plennym i bogatym. Wydał arcydzieła tej miary co „Chłopi“ Reymonta, „Duma o Hetmanie“ Żeromskiego, ,,Małżeństwo“ Sieroszewskiego; wydał dzieła pierwszorzędne takie, jak „Dzieci“ Prusa, nowele Bartkiewicza, dzieła mimo wszelkie

usterki, niezwykłe, jak „Jaskółka“ Daniłowskiego, „Płomienie“ Brzozowskiego i t. d.

Debiutów wybitnych zapisać w tych sprawozdaniach nie mogłem. Nie należą do nich bardzo obfite twory piór kobiecych, których ilość,—jak zresztą corocznie — tak i w ubiegłym roku wzrosła znacznie, dzięki coraz to groźniejszej epidemji grafomańskiej szerzącej się w naszym świecie niewieścim.

Ten fatalny objaw, na który zresztą żadnej rady niema, przybierać będzie w przyszłości niewątpliwie jeszcze większe, jeszcze straszliwsze rozmiary. Z tym faktem jednak i najbardziej nim trapiona krytyka i czytający ogół pogodzić się muszą.

Niema najmniejszej wątpliwości, że—jak to i w sprawozdaniach tych—się przejawiło,—powieść zwróciła się ku życiu, ku bieżącym jego zagadnieniom i zjawiskom. Ale niestety,—prócz bardzo nielicznych wyjątków — to zainteresowanie się życiem było raczej tendencyjne i propagandystyczne, niż oparte na faktycznej obserwacji i przejęciem się zasadniczymi i głębokimi problematami. W powieściach i nowelach kobiecych we wszystkich możliwych tonacjach i transkrypcjach panuje aż do znudzenia „kwestja kobieca“,—w powieściach i nowelach męskich, a także i kobiecych wysuwa się na plan pierwszy

kwestja społeczna. Ale niestety zamiarom brak oparcia o siły zdolne do ich przeprowadzenia. Wogóle—jak to było zresztą do przewidzenia—zbliża się doba powieści tendencyjnych, w których artyzm i talent twórczy nie mają nic do czynienia, grafomania zaś święcić musi tryumfy. Czy jednak ogół czytelniczy nie zbuntuje się przeciwko tej powodzi propagandystycznych, a nudnych elukubracji, to kwestja. Nie mając wysokiego pojęcia o kulturze estetycznej i wybredności smaku naszego ogółu czytającego, sądzę jednak, że od powieści tendencyjnej się odwróci, choćby dlatego, że jest to rzecz niesłychanie nudną.

Bądź co bądź, — mimo te wszystkie ujemne przejawy,—powieść nasza wyrywać się zaczyna z ciasnego, a błędnego koła erotycznych kombinacji i szukać innych ważniejszych i głębszych zagadnień. Zaczyna się w niej coraz częściej pojawiać człowiek dzisiejszy z swą złożoną, pełną niepokoju, rozgorączkowaną organizacją, — pojawiać się zaczynają próby sięgnięcia głębiej w życie współczesne, torowania dróg życiu przyszłemu.

NOWE KSIĄŻKI.

Ory Jelska—„Hanka“, powieść. rb. 1. Staraniem ruchliwej księgarni St. Sadowskiego w Warszawie ukazuje się od dłuższego już czasu zalecające się wydawnictwo miesięczne, książkowe — „Nowości literackie“. Tom (XXXI) tego wydawnictwa daje powieść młodziutkiej pisarki p. Ory Jelskiej. Autorka, jako kobieta najchętniej sięga do duszy tak dla niej zrozumiałej — kobiecej. Bohaterka jej Hanka, o naturze subtelnej i wybujałym temperamencie życiowym dusi się formalnie w szrankach zakreślonego jej konwenansu, brak zaś głębszego wychowania nie pozwala Hance na rozwinięcie skrzydeł do lotu; tłucze się tedy, jak biedny zwierz po klatce, miotana rozterkami, pomiędzy prawdą życia, a jego pozorami.

Temat może nie nowy i nie obudzałby szerszego zainteresowania w czytelniku, gdyby nie doskonale uplastycznione przez barwne pióro młodocianej pisarki tło powieści: pustka i czczość salonowego życia ziemiaństwa kijowskiego, podchwycone znakomicie i wyszydzone z ironją subtelną — kobiecie tylko właściwą.

Podobno pierwsza to powieść p. Jelskiej; wróży ona dobrą przyszłość literacką autorce.

Gazeta Częstochowska № 25. 1910.

Walery Przyborowski. Przyczyny upadku Polski. (Nowości literackie. Wyd. St. Sadowskiego tom XXX str. 266). rb. 1.20. Ostatni tom scharakteryzowanego wyżej wydawnictwa zawiera rozprawę znanego popularyzatora dziejów naszych dla młodzieży, której za godło służą słowa Napoleona I do deputacji polskiej w Berlinie: „Tylko siła odbudować może. co siła zniszczyła“. Dzieło zdobią portrety autora i 5 wodzów w walce o niepodległość (Pułaskiego, ks. Józefa Poniatowskiego, Kościuszki, Chłopickiego i Skrzyneckiego).

We wstępie autor zastanawia się nad przyczynami upadku Polski i po zanalizowaniu przytaczanych przez swoich i obcych przyczyn wewnętrznej ich tragedji, dochodzi do wniosku następującego: „Polska nie zginęła jako państwo dla tego, że miała zły rząd, sfery wyższe sprzedajne, szlachtę zdemoralizowaną, że uciemiężała chłopów, a mieszczaństwa nie posiadała, ale dlatego, że najazdu obcego wyrzucić ze swych granic nie potrafiła i że w wojnach z nim prowadzonych zawsze pokonaną i pobitą została“. Wniosek jest zupełnie słuszny, zdaniem mo-

jem jednak niesłusznie autor lekceważy podawane przez innych przyczyny wewnętrzne. Ma rację autor, gdy powiada, że wszystkie niedomagania Polski z drugiej połowy XVIII wieku bynajmniej nie musiały fatalnie doprowadzić do upadku, przeciwnie Polska z owego okresu była raczej państwem odradzającem się, niż upadającem. Ale były przyczyny wewnętrzne, które spowodowały, że Polska była, jako organizacja państwowa, słabsza od sąsiadów i nie mogła w chwili rozstrzygającej przeciwstawić im takiej siły odpornej, jaką w innych warunkach rozwinąć byłaby w stanie. Pominięcie głębszej analizy tych przyczyn powoduje, zdaniem mojem, jednostronność sądu autora, który powiada: „Polska pokonaną była nie dla tego, by sił i zasobów odpowiednich nie posiadała, ale że wodza i naczelnika zdolnego i energicznego nie posiadała“.

Zdanie to autor uzasadnia rozpatrzeniem bojów konfederacji barskiej, wojny r. 1792 pod dowództwem ks. Józefa, powstania Kościuszki, wojny 1812 r. i powstania 1830. We wszystkich tych walkach naród zdobywał się na entuzjazm i ofiarność, możliwość wygranej była, ale wodzowie nie umieli jej osiągnąć. Powstanie 1863 r. Przyborowski zbywa krótko. Bez pomocy armji zorganizowanej było ono beznadziejne odrazu, ale jedynie dwaj wodzowie, którzy „wystają nieco ponad głowy innych“, Langiewicz i Sierakowski nie zrobili (powiada autor) tego, co w danych warunkach mogli i powinni byli zrobić.

Nie tu miejsce na ocenę sądów autora, zadaniem mojem jest tylko zwrócenie uwagi na to dziełko. Autor w zakończeniu powiada raz jeszcze: „przegraliśmy cztery wielkie wojny dla tego, że nie mieliśmy wielkich wodzów, genjalnych hetmanów i statystów“ i dodaje „sądzimy, że dla dusz wątpiących o wartości narodowej, a takich jest wiele dzisiaj dzięki pesymistycznej literaturze historycznej doby ostatniej, praca nasza będzie pociechą, ukojeniem i otuchą, ożywi serca, wypleni zwątpienie“.

Goniec Wileński 1910.

Tajemnica.



— Powiedz mi, moja Maniu, czem ty czernisz sobie brwi?

— Ach moja, droga, powiem ci wszystko co chcesz, odsłonię moje skrytsze mysli — ale ten sekret pozostawię przy sobie i wezmę go z sobą do grobu.

„GŁOS PŁOCKI"

PISMO POŚWIĘCONE GŁÓWNIE SPRAWOM MIEJSCOWYM.

Wychodzi we WTORKI i PIĄTKI każdego tygodnia.

Drukuje artykuły, dotykające różnych stron naszego życia społecznego, ekonomicznego i politycznego, starając się przy pomocy obfitych korespondencyj, sprawozdań i wiadomości z Ziemi Płockiej dać pełny obraz życia naszej prowincyi. W odcinku zamieszcza notatki historyczne, utwory literackie (autorów wyłącznie swojskich) oraz satyry na tle życia prowincji. „GŁOS PŁOCKI" ma korespondentów własnych we wszystkich zaborach. Dział ogłoszeń posiada bardzo obfity.

WARUNKI PRZEDPŁATY

W PŁOCKU: rocznie rb. 5, półrocznie rb. 2 kop. 50, kwartalnie rb. 1 kop. 25.

Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ: rocznie rb. 6, półrocznie rb. 3, kwartalnie rb. 1 kop. 50.

Na żądanie administracja wysyła numery okazowe bezpłatnie.

Adres redakcji i administracji.

PŁOCK, UL. TUMSKA.

Ogłoszenia do „GŁOSU PŁOCKIEGO" przyjmują ajentury warszawskie: *Ungra* Wierzbowa 8, *L. i E. Metzla* Marszałkowska 130, *Buchwejtza* Marszałkowska 120.

Wydawca *D-r. A. Zaleski.* Redaktor *J. Święcicki.*

GONIEC PORANNY i WIECZORNY

Najpoczytniejsze pismo polskie.

Wychodzi dwa razy dziennie przy współpracownictwie wybitnych publicystów i literatów polskich.

„Goniec" stoi na straży ideałów narodowych i wyznaje zasady szczerze demokratyczne.

Wielka poczytność **„GOŃCA PORANNEGO I WIECZORNEGO"** czyni go najodpowiedniejszem pismem dla wszelkich ogłoszeń.

Prenumeratę i ogłoszenia przyjmuje **główny kantor Zgoda № 5** (od 1 kwietnia 1910 r. **Szpitalna № 1**) oraz wszystkie kantory i filie.

CENA PRENUMERATY

„GOŃCA PORANNEGO i WIECZORNEGO"

w Warszawie:	**z przesyłką poczt.:**	**zagranicą:**
miesięcz. rb. 0.60	miesięcz. rb. 0.75	miesięcz. rb. 1.30
kwartalnie „ 1.80	kwartalnie „ 2.25	kwartalnie „ 3.90
rocznie „ 7.20	rocznie „ 9.00	rocznie „ 15.60

Za odnoszenie miesięcznie kop. 15.

Zmiana adresu pocztowego kop. 20.

Cena egzemplarza „GOŃCA PORANNEGO I WIECZORNEGO" w Warszawie 2 kop., na prowincyi 3 kop.

Carakter.



— Zdaje się, że pani woli tego psiaka niż mnie.
— A to dla czego?
— Bo nie pije wina, nie pali cygar, nie grywa w karty, nie trwoni majątku i w ogóle ma spokojny charakter.